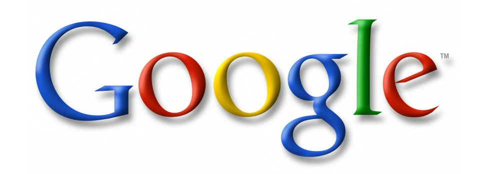
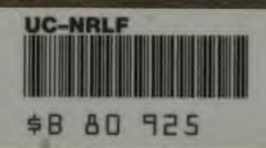
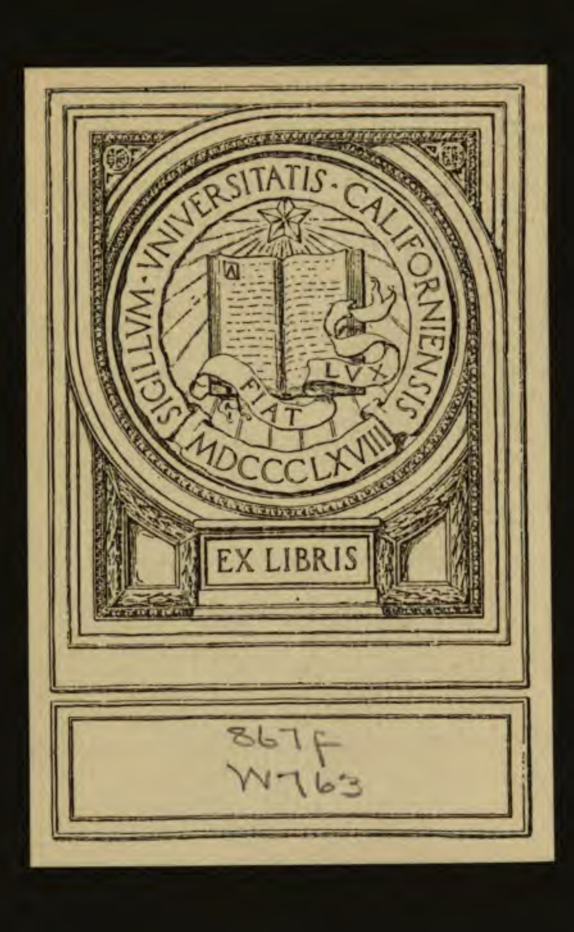



UC-NRLF
$B 80 925


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Goethes Faust — ein politisches Gedicht?

Litterarisch-historischer Versuch

von

Child Werni.

> Und was kein Verstand der Verständigen sieht,
> Das ahnt oft in Einfalt ein kindlich Gemüt.

Erster Teil.

Brandenburg a. H.
Verlag von P. Haeckert.
1896.

I.

Unter den litterarischen Problemen, über welche die Akten noch nicht geschlossen sind, nimmt Goethes Faust wohl die erste Stelle ein; wenigstens steht dem deutschen Interesse die Faustfrage näher als die Homer-, Nibelungen- und Shakespearehypothesen.

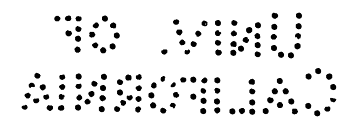
Die Zahl der Kommentatoren, welche jenes poetische Rätsel „durchaus studiert haben mit heißem Bemüh'n", ist so groß, die Bedeutung ihrer Namen so unangefochten und ihr einmütiges Geständnis „daß wir nichts wissen können" so wenig tröstlich, daß es eigentlich niemand mehr gelüsten sollte, sich einem so aussichtslosen Werke wie einer Faustergründung zu widmen.

Ohne zu viel zu behaupten, darf man wohl annehmen, daß sich der Oedipus noch nicht gefunden hat, welcher die Sphinx mit Goethe-schem Geist in dem Gewande des mittelalterlichen Schwarzkünstlers schon ergründet und — gestürzt hätte.

Gar wackere Kämpen, gewappnet mit Gelehrsamkeit und gerüstet mit kritischem Scharfsinn, haben vergeblich versucht, jenes Dornröschen zu wecken, welches noch immer tief im deutschen Dichterwalde schlummert, vielleicht darum vergebens, weil man das Datum nicht genau feststellen konnte, wann die Muse jenes Gedichtes in ihren Zauberschlaf versunken ist, oder — um es ohne Bild zu sagen — wann Goethe auf den Gedanken gekommen ist, der Mit- und Nachwelt das wahre Wesen seiner Dichtung zu verschleiern.

Jedenfalls sind — wenigstens nach Ansicht der Mehrzahl der Faustleser — jene Recken, welche zur Entzauberung der Göttin Poesie in diesem Werke ausgezogen sind, in den Dornenhecken allegorisch-phantastisch-symbolischen Beiwerks stecken geblieben, welches dasselbe umwuchert, oder sie haben sich in dem Labyrinth nebensächlicher Anspielungen verirrt, welches das Geheimnis umstrickt.

Ihnen fehlte das Sesam, welchem sich die Schranken aufthun müssen, die der Dichter geflissentlich um sein Werk aufgerichtet hat, denn — die hundert Jahre waren noch nicht um. Noch war nicht die nötige Zeit verflossen, um eine naheliegende Erklärung mit der erforderlichen Vorurteilslosigkeit aufzunehmen, zu erproben und glaublich zu finden.



Wenn nun endlich einer ohne gelehrte Ausrüstung und ohne kritische Schulung es unternimmt, einmal mit konkreten Thatsachen zu versuchen, was allen Spekulationen mißlungen ist; wenn er, nur auf laienhaftes, historisches Wissen gestützt und nur von Unbefangenheit gegenüber der Dichtung geleitet, das Wagnis probiert, in ihr Rätsel einzudringen, so hat er zunächst günstigsten Falls nur die Aussicht, verlacht zu werden wie seinesgleichen im Märchen. Ja er hält es nicht für ausgeschlossen, daß ihm noch Schlimmeres geschieht und daß gegen ihn wegen Blasphemie wider Goethe und wegen Häresie an der deutschen Nationallitteratur das peinliche Verfahren eingeleitet wird.

Daher sei es ihm nicht verdacht, wenn er gegen die litterarische Gepflogenheit unter einem Decknamen auf das Abenteuer auszieht. Er ist als Litterat nicht zünftig, und Pseudonyme sind unter fahrendem Volke nun einmal Brauch geworden seit Oedipus her.

Der Verfasser, welcher also weder Germanist noch Historiker von Fach ist, beabsichtigt, das Goethesche Gedicht mit politischen Ereignissen aus seiner Entstehungszeit in Beziehung zu setzen, und bittet alle Besserwissenden um Nachsicht und Belehrung, wenn ihm sein eingestandener Mangel an quellenmäßigem Wissen einmal einen faktischen Irrtum einschwärzen sollte.

Einer absichtlichen Verrückung der beiderseitigen Grundlagen seiner Untersuchung wolle man ihn nirgends verdächtigen, wenngleich er gegenüber strittigen Daten natürlich Mensch genug sein wird, das ihm bequemere zu wählen.

Entsprechend seinem laienhaften Standpunkt will er sich auch auf laienhaftes Material beschränken, nämlich auf eine beliebige Faustausgabe und auf eine beliebige Geschichte der neueren Zeit. Von Quellenschriften und Kommentaren wird er möglichst wenig Gebrauch machen, da relata referre nicht fördert, um so mehr auch, als ihm jegliche Polemik gegen jene Vorarbeiten fernliegt.

Seine Arbeit bewegt sich überdies auf einem — so viel er weiß — bisher noch nicht betretenen Pfade und will daher, da ihr einschlägige Vorstudien zu fehlen scheinen, selbst nur ein Vorläufer für berufenere Forscher sein.

Vorausgesetzt nun, daß ein Versuch der Fausterklärung in der beabsichtigten Richtung noch nicht gemacht worden ist, behauptet der Verfasser auch andrerseits nicht, daß die von ihm etwa nachgewiesenen Fäden zwischen dem Gedicht und der Geschichte ihm unbedingt als die einzigen und allein echten roten Fäden gelten oder als solche für andre verbindlich sein sollen.

Er steht sogar seinen eignen Funden mit Mißtrauen und mit Unbehagen gegenüber, denn er ist sich bewußt, daß ihre Stichhaltigkeit eine peinliche Erkenntnis an die Stelle einer angenehmen Täuschung setzen könnte.

Idole zu zerstören ist ebenso verdienstlich wie gefährlich. Wie nun der Verfasser durch Anonymität sich freiwillig des etwaigen Vor-

zuges begiebt, der Ikonoklast Goethes im Faust geworden zu sein, so möchte er sein Inkognito auch zu dem Behufe heranziehen, sich gegen den unbegründeten Vorwurf herostratischer Gelüste zu verwahren und zu schützen.

Es geht nun den Entdeckungen wie dem Inhalt der Büchse Pandoras: einmal gelüftet, drängen sie unhemmbar empor. Jeder Gedanke, und wäre er selbst der absurdeste, hat — einmal konzipiert — den unweigerlichen Anspruch, geboren zu werden. Und das ist im Grunde genommen gut, da auch im Menschengehirn jene Kraft ein Plätzchen hat, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

Daher hält es der Verfasser für seine Pflicht, in dem Prozeß Wissenschaft gegen Faust zu den noch offenen Akten Zeugnis abzulegen über dasjenige, was sich der Dichter an gewissen Stellen seines Attentats gegen den menschlichen Scharfsinn etwa gedacht, und was ihn zu denselben angestiftet haben könnte.

Er darf sich dieser Pflicht nicht weigern selbst auf die Gefahr hin, von berufeneren Eideshelfern des Altmeisters widerlegt zu werden. Er wird es aber — dies zur vorläufigen Beruhigung derselben — mit seinem Gewissen vereinigen können, mindestens ebensoviel Entlastendes als Belastendes auszusagen.

Es dürfte schon klar geworden sein, daß meine Angaben, wenn sie glaubwürdig befunden werden sollten, Goethe bei seiner Handlungsweise im Faust vielleicht einen gewissen Dolus nachweisen könnten, welchen nur die weitere Bekundung abschwächen kann, daß der Dichter sich bei seinem Werk in einer Zwangslage befand.

Es gehört nun einmal zu den Vorrechten, ja zu den Pflichten des Freundes, dem Gegenstande seiner Sympathie auch unangenehme Wahrheiten zu sagen — und Goethe ist mein Freund, aber nicht mein Götze. Ein solcher bedeutet er nur denen, welche einen Fetischdienst strengster Observanz für den alten Olympier eingerichtet haben, welcher ihn ebenso lächerlich macht, wie sie selbst.

Von dieser Seite allein also könnte ich mich des Stempels K römisch-juristischen Angedenkens oder eines modernen Umsturzparagraphen versehen. Wenn ich dieser Goethepolizei gegenüber unter falschem Paß wandere, so sei es meiner menschlichen Schwäche zu gute gerechnet, denn die Zeiten, da man sich für einen holden Wahn braten ließ, sind nur erst im bürgerlichen Leben vorüber, in der Gelehrtenrepublik besteht diese Justiz pedantischerweise noch zu Recht.

Ein Autodafé in effigie aber will ich wohl überstehen, um die Erfüllung der Hoffnung zu erleben, daß meiner kleinen Studie die gleich dankwürdige Ehre einer Zustimmung oder Widerlegung zuteil wird.

Noch weiß ich nicht, welche von diesen Eventualitäten mir die willkommenere wäre.

Jene würde die deutsche Litteraturgeschichte möglicherweise um ein erhebendes Moment verkürzen. Diese würde den Heros der deutschen Poesie

vor bösartigeren Angriffen von dieser Seite ein für allemal sichern und mir die ehrliche Genugthuung gewähren, daß ich auf eigne Gefahr und Kosten dazu beigetragen habe. Denn wenn je ein Schriftsteller — sit venia verbo — den in seiner Weise gewiß einzig dastehenden Wunsch gehegt hat, daß er ad absurdum geführt werde, so bin ich es.

Wenn also meine Deutung des Faustgeheimnisses etwas Richtiges enthalten sollte, so bedauere ich aufrichtig, daß gerade von mir die Anregung ausgehen mußte, welche die deutsche Litteraturgeschichte einer schönen Illusion entkleiden dürfte.

Wenn aber meine Idee sich als irrig erweist, so hat ihre Darlegung gleichwohl ihren Zweck erfüllt, nämlich den, daß am Eingang des von mir betretenen Pfades schleunigst eine Warnungstafel errichtet wird, welche denselben späteren Spaziergängern im Goetheschen Dichterwalde als Holzweg kennzeichnet, und an dessen Ende ein von den Goethexegeten gestiftetes Marterl' Kunde giebt von dem abschreckenden Ende eines sonst unbekannten

Child Werni.

II.

Was uns berechtigt, hinter Goethes Faust mehr als eine tendenzlose Wiederbelebung der mittelalterlichen Volkssage zu suchen, sind außer dem Bewußtsein eines bedeutenden Erkenntnisrückstandes und dem Bedürfnis seiner Ergänzung offenbare Indizien des Werkes und unzweideutige Zugeständnisse des Dichters.

Er hat sich mit einem gewissen Behagen geäußert, er habe in den Faust manches „hineingeheimnißt", und er hat Interviewer über das Geheimnis grundsätzlich mit Schweigen oder mit Ausflüchten abgefertigt.

Dieses Verfahren, welches uns privaten Angelegenheiten gegenüber zu diskreter Selbstbescheidung nötigen würde, berechtigt und verpflichtet gegenüber einer öffentlichen Frage, welche das Faustproblem nun einmal geworden ist, jeden Leser zur Durchforschung des Gedichts nach seiner tieferen Bedeutung.

In welcher Richtung sich die Suche zu bewegen habe, darüber hat uns Goethe keinen zuverlässigen Wink hinterlassen; im Gegenteil erscheint er sogar verdächtig, unbequemen Forscherdrang geflissentlich auf falsche Bahnen gelockt zu haben, wie er überwiesen ist, nichts dazu gethan zu haben, um irregegangene Vermutungen zu berichtigen.

Er muß es sich daher gleich andern Mystifikatoren als selbstverschuldete Folge seiner Heimlichkeiten gefallen lassen, wenn man hinter dieselben zu dringen sucht und seinen etwaigen Fingerzeigen sogar so sehr mißtraut, daß man lieber ihr Gegenteil als sie selbst befolgt.

Warum nun Goethe sein Lebenswerk hinter so dichten Hüllen verborgen hat? — Auf diese Frage glaube ich die vorläufige Antwort vertreten zu können, daß er es ohne zwingende Gründe nach menschlichem Ermessen schwerlich gethan haben würde, läßt doch sonst die Mehrzahl seiner Werke an Deutlichkeit der Beziehungen und der Absichten wenig zu wünschen übrig.

Es müssen ihn also gewichtige Erwägungen dazu veranlaßt haben, gerade beim Faust der Notwendigkeit der teilweisen Geheimhaltung einer Beziehung einen Teil des Erfolges der Dichtung zum Opfer zu bringen.

Es darf wohl angenommen werden, daß der Dichter sich bewußt war, daß dieser Schaden der geringere sei im Vergleich zu demjenigen,

welchen ihm die Preisgabe seiner eigentlichen Gedanken und Zwecke in diesem Werke hätte verursachen können.

Was kann den Dichter nun zu diesem Akte äußerster Vorsicht bestimmt haben, dem so vorwiegend verständlichen ersten Teil einen so vorwiegend unverständlichen zweiten Teil folgen zu lassen? Was kann ihn genötigt haben, der einen ziemlich treu nach dem alten Vorbild gearbeiteten Hälfte eine andre so völlig disparate beizugeben? Was hat ihn veranlaßt, nach dem Jahre 1808 Schema und Taktik seiner Dichtung so durchaus zu ändern?

Bisher hat man dafür immanente Gründe aufzufinden gesucht und damit den transscendenten Charakter des zweiten Teiles mehr konstatiert als erklärt.

Es sei nun einmal versucht, außerhalb der Dichtung Motive nachzuweisen, welche den Dichter bewogen haben könnten, mit der Anlage des ersten Teils fast zu brechen, diesen gewaltigen Torso einer Tragödie in gewissem Sinne unvollendet zu lassen und ein in Zweck und Stil verschwommenes Mysterium an seine Seite zu stellen.

Es müssen — wenn es äußere Ursachen waren — gebieterische Rücksichten gewesen sein. Am nächsten liegt die Annahme, daß es Goethe bewußt ward, daß sich ein Konflikt zwischen seinem Werke und gewissen zeitgenössischen Anschauungen und Bestrebungen weiter und bedeutsamer Kreise anspinnen könne, aus welchem ihm das Schicksal „des Karnickels, der angefangen hat“ erblühen konnte.

In diesem trivialen Vergleiche liegt vielleicht gerade die Lösung des Rätsels: Goethe hatte sein Werk tendenzlos und objektiv angelegt; aber er wurde gewahr, daß dasselbe ohne seine Absicht, ja sehr wider seinen Willen Gefahr lief, eine tendenziöse und subjektive Dichtung zu werden, oder wenigstens dafür gehalten zu werden, wenn er es nicht aufgab oder änderte, oder wenn er es nicht so einkleidete, daß jene Gefahr für den Augenblick gebannt war. Der Umstand, daß sein Weltgedicht unter seinen Händen unbewußt und ungewollt ein Zeitgedicht geworden war und nach seiner Uranlage noch entschiedener werden mußte, und zwar ein Zeitgedicht, welches wegen der allgemeinen Zeitverhältnisse auf die Sympathieen der Mitwelt nicht rechnen durfte, hat Goethe vor das Dilemma gestellt, entweder das Faustproblem ungelöst zu lassen, oder es noch fester zu schürzen. Obgleich beides für die Welt absolut auf dasselbe hinauskam, war diese letztere Wahl für Goethe gleichwohl die befriedigendere, weil sie ihm wenigstens sein Werk rettete, wenngleich sie es auch nur ihm verständlich machte. Doch der echte Dichter schafft nicht, um der Menge Genuß zu bieten und ihre Gunst zu ernten; er gestaltet aus innerem Bedürfnis heraus, nur um der ihm gebietenden Muse zu genügen. Darum haben wir einen zweiten Teil des Faust und haben ihn doch wieder nicht; wir haben das Rätsel, aber nicht seine Lösung.

Kleinen Feinden und geringfügigen Bedenken zuliebe würde Goethe sich nicht um die volle Wirkung seines Gedichts gebracht haben; seinem Charakter und seiner Stellung entsprach im Gegenteil eine fast souveräne Behandlung der Menschen und der Verhältnisse. Überdies hat er selbst im Faust seinen Gegnern manchen Xenienhieb versetzt und gerade im Faust Vorgänge behandelt, welche unter allen diskreten Dingen das eigentlichste noli me tangere sind.

Die Konsequenzen des homo sum hat unter allen Dichtern mit der größten Kühnheit und mit dem wenigsten Vorwurf wohl Goethe und zwar gerade im Faust gezogen.

Eine Macht also, welche dem Dichter hätte gefährlich werden können, wenn sie — Klägerin und Richterin in einer Person — jene Entdeckung vor Goethe gemacht und Zufall für Absicht genommen hätte; eine Macht, welche auf Grund von Indizien trotz aller Beteuerungen des Dichters litterarischen Justizmord an seinem Werke verübt haben würde; eine Macht, welche übermenschliche Gewalt hat über den einzelnen, auch über einen Dichterfürsten, müssen wir suchen, um Goethes Zurückhaltung in den späteren Teilen des Faust zu erklären.

Diese Macht ist für einen Mann, welcher mit seinem Schaffen auf die Öffentlichkeit angewiesen ist, die öffentliche Meinung. Es darf also als einigermaßen wahrscheinlich angesehen werden, daß Goethe im Faust unabsichtlich Sympathieen und Antipathieen umgekehrt verteilt hat, als der Zeitgeist sie damals vorschrieb, und daß er, sowohl um gegen einen derartigen Verdacht vorzubauen, als auch um seinem Werk die gefährdete Eigenart zu wahren, den Faust gleichsam nochmals anfing, den Stoff gleichsam in das Transscendente übersetzte und den konkreten Plan unter Abstraktionen verbarg. So rettete er den Faust vor der ungerechten Verdammung der Mitwelt für eine vorurteilsfreie Nachwelt.

Es muß daher untersucht werden, was denn im Faust nach poetischer Kontrebande aussehen konnte, was dem verblendeten Argwohn in dem Werke als Glorifikation einer öffentlichen und allgemeinen Antipathie erscheinen konnte.

Dieser denkbare Differenzpunkt zwischen der Dichtung und der öffentlichen Meinung muß in aktuellen Verhältnissen gelegen haben, da nur solche hätten deutsche Gemüter aus dem Gleichgewicht bringen können.

Es muß also ein gleichzeitiges Problem gesucht werden, welches Goethe dem voreingenommenen Leser unter mittelalterlicher Maske in einer Weise und mit einer Tendenz behandelt zu haben scheinen konnte, welche mit dem gleichzeitigen Allgemeinempfinden in schroffem Gegensatz standen.

Worin könnte nun der deutsche Litteraturfreund der Goetheschen Zeit so entschieden andern Sinnes gewesen sein als sein erster Nationaldichter, daß er ihm eine — selbst untergeschobene — Gesinnungsverschiedenheit nicht würde haben verzeihen können?

Sie betraf schwerlich einen Vorgang in irgend einer Lokalgeschichte des damals noch so vielgespaltenen Deutschlands. Im Gegenteil: Die deutsche kleinstaatlerische Eifersucht würde dem Dichter, wenn er sich irgend eine Krähwinkelei zur Zielscheibe gewählt hätte, alle Unbeteiligten als beifälliges Publikum gesichert haben.

Der Dichter muß also im Faust — scheinbar — einen Gegenstand behandelt und eine Tendenz vertreten haben, welche alle Deutschen gegen ihn aufgewiegelt hätten, weil sie alle gemeinsam verletzten.

Goethes Zeit ist nun diejenige der Revolution, der Republik, des Empire und des restaurierten Königtums in Frankreich, der Unterjochungs-, der Freiheitskriege und der vorenthaltenen Verfassung in Deutschland.

Die Zeiten der heiligen Allianz, des Polizeiregimes, der unterdrückten Burschenschaft, welche die deutsche Revolution vorbereiteten, jene Zeiten der getäuschten Hoffnungen hatten die Deutschen gegen alles äußerst empfindlich gemacht, was wie eine Billigung der Zustände und ihrer Urheber aussehen konnte.

Der blutige Schatten Kotzebues, jenes Mietlings unter den deutschen Dichtern, spukte noch zu lebhaft, um einem andern Dichter äußerste Vorsicht zur Pflicht zu machen bei allem, was auch nur entfernt wie Verrat an der deutschen Sache erscheinen konnte.

Dies wäre etwa ein plausibles äußeres Motiv für die geheimnisvolle Praxis des Dichters in der zweiten Periode der Faustgenesis. Bei der politisch erregten Stimmung seiner Landsleute konnte der Dichter befahren, daß ihm mehr in den Faust hineininterpretiert würde, als er hineingelegt hatte. Leugnen würde ihm, selbst wenn er es mit gutem Gewissen hätte thun können, nichts genutzt haben. Manches würde er überdies nicht haben leugnen können oder wollen, da er gewiß als Beamter einer Regierung und Mitglied einer Hofgesellschaft manches unter anderem Gesichtswinkel sehen mußte, als der von oben herab beschränkte Unterthanenverstand.

Die Faustsage selbst entstand oder verdichtete sich nun in einer ähnlich bedeutsamen Zeit wie das Faustdrama.

Jene nahm ihre grundlegende Gestalt an im Zeitalter der Reformation, dieses seine endgiltige Form in demjenigen der Revolution. Der Faust der Volksdichtung wie derjenige der Kunstdichtung verdanken ihre Existenz gewaltigen Gärungsprozessen in der deutschen Volksseele; beide sind gleichsam Nebenprodukte bei der Destillation neuer Weltideen, Bodensatz oder Abschaum derselben wörtlich wie bildlich gemeint.

Jene Aera, in welcher sich deutscher Geist und deutsches Gemüt von römisch-hierarchischer Willkür befreiten, welche den Deutschen einen Glauben und eine Sprache als erste gemeinsame Güter hinterließ, sah auch die Sage die Gestalt des großen Magiers Doktor Johannes Faust bilden.

Es ist bezeichnend, daß dieser Sagenfaust eigentlich ein Pasquill gegen die römische Kirche, also gegen den eben abgeschüttelten Erbfeind

war. Seine Moral war darum die, daß der Mensch, trotzdem oder gerade weil er der römischen Kirche treu blieb, dem Teufel verfallen mußte.

Der Sagenfaust war also eigentlich ein vom Volksinstinkt aus der Gemeinschaft der Deutschen und der Protestanten Ausgestoßener. Da er nicht Apostat vom Papst werden wollte, wurde er Apostat von Gott. Sein ursprünglicher Zweck war, als abschreckendes Beispiel zu dienen; daß ihn die Belustigung, besonders als Puppenspiel, für sich in Anspruch nahm, ist also eigentlich ein zweckwidriger Mißbrauch gewesen.

Einer ähnlichen Epoche nationaler Wiedergeburt entstammt der Goethesche Faust, einer Zeit, in welcher die Erbfeindschaft zwischen germanischem und gallischem Blut neue Nahrung erhielt.

Neben dieser weltgeschichtlichen Tragödie, in welcher wiederum das Romanentum dem Germanentum erlag, nimmt sich das Faustdrama — so gewaltig es an sich ist — immerhin nur als ein Satyrspiel aus. Und eine Satire auf jene historischen Akte scheint es am Ende auch geworden zu sein.

Wenn man in die Werkstatt der Weltgeschichte blicken könnte, würde es vielleicht nicht als zufällig erscheinen, daß die beiden größten deutschen Befreiungsthaten — diejenige von der hierarchischen und die von der politischen Tyrannei des Romanentums — je von einem Faustbuch begleitet waren.

Wie nun die Not gegenüber dem Erbfeinde von jeher das einzige Bindemittel der deutschen Stämme bis in die neueste Zeit war, so war auch der nachzitternde Haß gegen denselben in Goethes späterer Zeit das einzige Element, welches den deutschen Stammescharakteren gemeinsam geblieben war. Wenn also überhaupt die Deutschen damals in einem Punkte alle gleich empfindlich waren, so war es das Bewußtsein der guten und allgemeinen Sache gegen Frankreich.

In diesem einheitlichen Gefühl also hätte Goethe die Deutschen durch den deutschen Faust — so paradox das klingen mag — verletzen können, wenn sie auf den Gedankengang verfallen wären, welchen die folgenden Blätter darlegen werden. Der Unterschied zwischen ihnen und uns ist nur der, daß jene Deutschen denselben ebenso fanatisch subjektiv verfolgt haben würden, wie wir ihn heute ruhig objektiv verfolgen dürfen. Ihnen hätte Faust ein poetischer Wechselbalg dünken müssen, den sie mit Entrüstung von sich gewiesen hätten; uns erscheint er wie ein interessantes, anormales Studienobjekt, welches uns reizt, es auf die kleinsten Teile zu zerlegen. Jene Zeit hätte, aufgeregt wie sie war, aus einem argwöhnisch gedeuteten Faust eine Anklage gegen seinen Dichter schmieden können; unsre Zeit, welche jener wie die Erfüllung der Versprechung, wie die Sättigung dem Hunger gegenübersteht, kann besonnen und sachlich dem Dichter aus seinem Werke eine Rechtfertigung zusammenstellen, falls jene Anklagen nicht ganz der Unterlagen entbehren sollten.

In Sachen des deutschen Vaterlandes und seiner Konsequenzen dachte und fühlte Goethe allerdings manchmal anders als die Mehrzahl seiner Sprach- und Zeitgenossen.

Er lebte zu einer Zeit, da Deutschland ein geographischer Begriff war. Die Negation des gemeinsamen Vaterlandes war durch die Auflösung des deutschen und durch die Gründung des österreichischen Kaiserreiches in einer Weise ausgesprochen und durch die Politik Metternichs und der heiligen Allianz in einer Weise gewährleistet worden, welche selbst dem optimistischesten Großdeutschen jegliche Hoffnung vergehen machte. Die Illusion eines einheitlichen Deutschlands in neuer Macht und alter Herrlichkeit mußte damals dem hartnäckigsten Idealisten schwinden, wie viel mehr Goethe, welcher durch sein Staats- und Hofamt der Politik näher stand als die Mehrzahl seiner Verehrer. Zum Pessimismus aber findet sich die Satire, jene starkgewürzte Form der Resignation, wie zum Faust der Mephistopheles.

Zudem war Goethe als geborener Patrizier und Republikaner für einen streng monarchischen Gedanken, in welchem ein einheitliches Deutschland gipfeln mußte, wenig veranlagt. Lieber in einem Großherzogtum kleinster Ausgabe der erste, als in Großdeutschland — vielleicht noch nicht einmal der zweite, so dachte auch Goethe, in welchem man den Staatsmann vom Dichter nicht trennen darf.

Welcher Staat sollte überdies den Kristallisationskern für Neudeutschland abgeben, nachdem sie alle Bankerott gemacht hatten? Das Preußen Friedrich Wilhelms II. und Friedrich Wilhelms III. hatte dem Manne und Greise nicht gehalten, was das Preußen Friedrichs des Großen dem Knaben und Jüngling versprochen hatte.

Es kann daher einem so kühlen und klaren Kopfe wie Goethe nicht verdacht werden, wenn er seine Ideale in einer andern Zeit und auf einem andern Boden suchte, als in seinem Deutschland: im Altertum und im Romanentum, welches letztere — wie Jakob dem Esau — dem Deutschtum die politische und die künstlerische Erbschaft abgelistet und abgerungen hatte.

Was ist es denn auch Andres oder Schlimmeres, wenn Goethe seine Anregung aus der Vergangenheit und aus dem Auslande bezog, als der noch heute herrschende und den Deutschen überhaupt ureigne Gebrauch, daß ihre Kinder ihre Bildung von den Alten und ihre Frauen ihre Trachten von den Franzosen holen?

Fügen wir zu dieser negativen nun auch die positive Seite der Sachlage hinzu, so bedarf es nur der Erinnerung, daß Goethe schon von dem Grafen Thorane her eine stille Neigung für die glänzende und ritterliche Nation über dem Rhein hatte, daß sein Herz einmal auf damals französischem Boden ein andres Herz gefunden hatte, und daß damals der Gegenstand seiner höchsten Bewunderung in der Architektur dort drüben stand. Daß die elsasser Franzosen in Sprache und Sitte

überdies deutsch waren, mochte ihm den Gegensatz zwischen Deutschland und Frankreich noch mehr verwischen.

Wie jene gewinnende Seite der Franzosen Goethes vornehmer Natur überhaupt entsprach, so wurde auch seiner Eitelkeit von dem größten Franzosen außerordentlich geschmeichelt. Der große Menschenkundige Napoleon kannte an Goethe die Stelle, wo er sterblich war, zu genau, als daß er sie nicht ausgebeutet hätte. Die Tage von Erfurt und Weimar, das Kreuz der Ehrenlegion, die Aufforderung, einen Julius Cäsar für, eigentlich über den Kaiser zu schreiben, entsprangen dem Wunsche des korsischen Odysseus, in Goethe einen Homer in deutscher Zunge zu gewinnen. Ob er ihn gefunden hat, trotzdem oder weil Goethe den Cäsar ungeschrieben ließ, wird die Folge erörtern.

Aber neben solchen idealen Auszeichnungen verdankte Goethe seinem Gönner auch reale Vorteile, welche alle in der Thatsache inbegriffen sind, daß Napoleon das großherzogliche Haus und mit ihm seine Exzellenz unangetastet ließ. In dem Rheinbund aber, dessen Mitglied es wurde, hatte Sachsen-Weimar eigentlich nichts Schlimmes auszustehen; in dessen Schoß war es vor Annexionsgelüsten sogar sicherer denn bisher und künftig als Enklave in dem endgiltigen Wettstreit Nord- und Süddeutschlands um die Hegemonie.

Alle diese Umstände dürften immerhin eines Dankes wert gewesen sein, und wodurch könnte ihn ein Dichter besser abstatten als durch Poesie?

Und doch hat Goethe nicht nur den Cäsar nicht geschrieben, sondern m. W. überhaupt keine Zeile Poesie zu Napoleons Genugthuung oder Andenken verfaßt. Das mag nun der Deutsche für durchaus richtig erklären, der Mensch wird das nicht unbedingt thun. Und Goethe war erst Mensch und erst in zweiter Linie Deutscher.

Es wäre daher keineswegs beleidigend für Goethe, wenn wir annähmen, daß der Mensch und der Deutsche in ihm diesem Dilemma gegenüber einen Kompromiß geschlossen haben könnten, wonach der Dichter zugleich seiner Pietät und seinen Idealen gerecht würde, ohne diejenigen der Deutschen zu verletzen, und womit er drittens zugleich in Stand gesetzt wurde, ein in mehr als einer Hinsicht originelles Werk zu schaffen, welches sich in Form und Inhalt von allen — auch seinen eigensten — Vorbildern emanzipierte und schließlich etwas ganz Anderes wurde, als es bei engerer Anlehnung an seine traditionelle oder moderne Vorlage hätte werden müssen.

Nachdem Fausts erster Teil bis 1808 das große Bild menschlicher Leidenschaften und Leiden geworden war, blieb ihm ohne jenen Kompromiß seit Goethes Entrevue mit Napoleon scheinbar nur die Alternative, im zweiten Teile der übliche Höllenbraten zu werden, oder sich in den suggerierten Cäsar zu metamorphosieren — denn in jener Begegnung war dem Dichter ein leibhaftiger Faust gegenübergetreten, welcher gebieterisch verlangte, Modell zu stehen. Ein Deutschberserker wie Kleist

hatte diesen Vorwurf in der Hermannsschlacht, und selbst ein Humanist wie Schiller hatte ihn im Tell in kraß feindseliger Weise behandelt. Ein Delirent wie Grabbe — der einzige übrigens, welcher, wie im Rausch oder im Traum hellseherisch unbewußt den Stoff trilogisch behandelte in der Hermannsschlacht, im Don Juan und Faust und im Napoleon, ohne nach Art der Bewußtlosen das Band zwischen diesen visionären Bruchstücken zu finden — hat das Bild des großen psychologischen Problems Napoleon entsprechend seiner wirren Seele in groteskbizarrer Karrikatur wie ein Vexierspiegel reflektiert. Ein Franzose wie Béranger und sein deutsches Ebenbild Gaudy haben dagegen ihrer liebenswürdigen Natur gemäß ihren Helden verklärt und vergöttert.

Alle also, welche Napoleon dichterisch behandelt oder verwertet haben, sind in Extreme verfallen und subjektiv geworden; Goethe allein hat sich auf der goldenen Mittelstraße gehalten und ist objektiv geblieben. Er hat den großen Menschen und sein großes Schicksal auf seine kongeniale und unparteiische Seele einwirken lassen, während sein Charakterbild, von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, sonst in der Dichtung schwankt. Darum blieb Faust, was er war, und wurde doch wieder etwas ganz Anderes. Er brauchte Namen und Zeitkolorit nicht aufzugeben, er brauchte nicht anachronistisch zu werden, nur seinen Charakter brauchte er zu entwickeln und zu wandeln psychologisch und chronologisch, wie derjenige seines Gegenstücks in seine Aufgaben und Ziele hineinwuchs. Die Grundlage war für Faust und für Napoleon dieselbe, diejenige des Übermenschen, ihre Entwickelungsphasen mußten sich darum innerlich entsprechen, so sehr sie sich auch in dem zufälligen Drumunddran unterschieden. Und wie der Artillerieleutnant zum Imperator und zum Einsiedler von St. Helena, so wurde der Faust des Studierzimmers zum Herrscher eines mythologischen Reiches und zum ohnmächtigen blinden Opfer der Sorge.

Goethe brauchte also als freischaffender echter Künstler die Welt nicht sehen zu lassen, daß er von der Vorsehung ein Modell zum Faust geliefert erhalten hatte, weil er davon den diskretesten Gebrauch zu machen verstand. Er wollte es aber auch nicht; denn während die poetische Verklärung dem Günstling des Schicksals bald nichts mehr nützen konnte, weil es denselben so rasch und so tief fallen ließ, hätte es dem Altmeister schaden können, wenn er sich weiter und genauer an das inzwischen zertrümmerte und verworfene Modell gehalten hätte. Das Schicksal würde ihm durch den Mund des Volkes widersprochen haben. Auch aus diesem Grunde erfüllte Goethe seiene künstlerisch Aufgabe in einer nur ihm verständlichen und nur ihm genugthuenden Weise, indem er diskret seinen Reminiszenzen und seiner Pietät gegenüber dem größten Menschen seiner Zeit Rechnung trug, in dem Rätsel Faust.

Er ließ sein Gedicht — entgegen der Sage — in eine Apotheose des Helden ausklingen, nicht nur weil es die Gerechtigkeit der

Geschichte und des Dramas verlangte, sondern auch weil es seinem Gerechtigkeitsgefühl entsprach, eine solche Größe würdiger enden zu lassen, als es die vorübergehende Übellaune des Schicksals vorläufig über sie beschlossen hatte. Und das Schicksal hat sich besonnen und dem Dichter auch am Ende Recht gegeben, wie es am Anfang sein Gedankengebilde einer Probe auf die Wirklichkeit gewürdigt hatte. Der Dichter hat sich damit als Prophet der Genugthuung erwiesen, welche Frankreich später seinem Abgott erweisen sollte, indem es seine Gebeine heimholte und seine Dynastie erneuerte.

Ich gestehe, daß diese Theorie jedem ihrer Leser auf den ersten Blick sakrilegisch oder absurd erscheinen mag, und bin auf subjektive und objektive Einwürfe gefaßt. Ich will die hauptsächlichsten gleich vorwegnehmen, ehe ich das Poblem Faust-Napoleon aus der Geschichte und Dichtung zu lösen versuche.

Der parteiische Gegner meiner Ansicht wird den Gegenstand seiner Schwärmerei und meines vermeintlichen Frevels mit dem entrüsteten Hinweis zu verteidigen suchen, daß Goethe anerkanntermaßen der größte deutsche Dichter sei — als ob Homer, der größte griechische Dichter, nicht auch Hektor, den größten Würger der Achäer; als ob der Nibelungendichter nicht auch Attila, die blutigste Geißel der Germanen, verherrlicht hätte. Es ist vielmehr ein schöner Zug der Deutschen — auch ihrer Dichter — daß sie besiegten Feinden würdige Exequien bereiten. Überdies hat Goethe Napoleon nicht als den Sklavenvogt Europas aufgefaßt, sondern als Menschen an sich mit gewaltigem Wollen und Vollbringen, aber auch mit furchtbaren Leidenschaften und Verbrechen, welche er wahrlich nicht bemäntelt und beschönigt hat.

Die deutschen Biedermänner waren in ihren Ansprüchen an ihre Lieblingsdichter von jeher etwas einseitig, sobald es sich um Kriegspoesie handelte; sie haben mehr Sinn für das Derbe als für das Schöne in der Schlachtenlyrik; Kutschke geht manchem über Geibel. Das ist nun Geschmackssache und darum nicht Gegenstand eines Streites; aber man braucht noch lange nicht als Vaterlandsverräter verdächtigt zu werden, wenn man wie Goethe, statt Päane und Barbiete zu dichten, dem gefallenen Gegner unter der Hand privatim ein Requiem veranstaltet.

Jedes Ding hat überdies zwei Seiten: Von Napoleon haben die Deutschen nur die unangenehme kennen gelernt, seine Thaten; die innere Seite, seine Absichten, ignorieren sie meist gänzlich, auch freilich darum, weil er dieselben nur zum Teil ausgeführt hat. Napoleon, der Eroberer, hätte vielleicht ein ähnliches Gegenstück in Napoleon, dem Organisator, gefunden, wenn sich nicht die gefährdeten Spitzen Europas zum Schutz des patriarchalisch-politischen Stilllebens zusammengethan hätten. Die Jahre 1815—1852 mit ihren Revolutionen sind das Resultat dieser politischen Flickarbeit an alten Schläuchen; Napoleon hätte raschere und gründlichere Arbeit, freilich leider wohl unter andrer Firma und Fabrikmarke geliefert, wenn man sie ihm nicht

aus den Händen gewunden hätte, als er das Leder für die neuen Schläuche fast fertig gegerbt hatte.

Ich bin wahrlich weit entfernt zu wünschen, daß es ihm vergönnt gewesen wäre, Europa ganz zu zertrümmern und aus den Bruchstücken nach seinen Plänen wieder zu erbauen: er hätte Baugrund und Material für das neue deutsche Reich vorweggenommen, und unser Reichsbaumeister wäre nicht zur Arbeit gekommen. Aber der destruktive Faktor in der Baugeschichte Neudeutschlands, Napoleon, mußte notwendigerweise erst in Thätigkeit treten, ehe der konstruktive, Bismarck, mit der seinigen beginnen konnte. Freilich, die Bewohner des alten Hauses grollten dem schonungslosen Zerstörer ihres baufälligen Heimes, ahnten sie doch nicht, welchen Prachtbau die Vorsehung an seiner Stelle geplant hatte. Und das neue Reich ist selbst um die halbjahrhundertlange Wartezeit, während deren Grund und Werksteine chaotisch brach lagen, wahrlich nicht zu teuer erkauft.

Wenn man aber mit seiner Deutschgesinnung den Gedanken vereinbar findet, ob es nicht besser gewesen wäre, wenn Napoleon noch klareren Tisch gemacht hätte, so hat die Geschichte dafür allein die Verantwortung: die Jahre 1864 und 1866 bestätigen es. Vielleicht wäre Deutschland dann noch etwas rascher und noch etwas vollständiger einig geworden, als es heute ist.

Und schließlich haben Genie, Kunst und — Kritik kein Vaterland. Was also z. B. Beethoven in seiner Eroica recht war, wäre Goethe billig, selbst wenn sein Faust ein ausgesprochenerer Weihegesang „auf den Tod eines Helden" wäre. Möchte mir, der ich „der Not gehorchend, nicht dem eignen Trieb" dem Dichter die Möglichkeit, die Entschuldigung, ja die Berechtigung nachzuweisen unternommen habe, zu denken, fühlen und dichten nach seinem Herzen, ein ähnliches Maß der Nachsicht bewilligt werden, wie ich es ihm anlege.

Jene beiden Seiten der Menschennatur haben auch die Dioskuren von Weimar jeder in seiner Weise aufgefaßt und beurteilt. Schillers Geßler erhielt, was er für sein Thun, Goethes Faust, was er für sein Streben verdient hatte. Schiller vertritt das irdische Gerechtigkeitsprinzip: Wie die Sünde, so die passive Vergeltung, die Strafe; — Goethe den göttlichen Gnadensatz: Wie die Sünde, so die aktive Vergeltung, die Reue, Buße und Besserung. Dort Vernichtung für Zeit und Ewigkeit, hier Läuterung und Erhebung in Ewigkeit und Unsterblichkeit. Die Politik hat Napoleon nach ersterem, die Geschichte und die Dichtung nach letzterem Prinzip behandelt.

Die sittlich entrüsteten Zweifler an der Verwandtschaft Fausts und Napoleons vergessen auch, daß ihr Patriotismus heutzutage auf viel gewichtigeren Voraussetzungen fußt als derjenige Goethes und seiner Zeit.

Goethe hätte sich selbst verloren, wenn er nicht Kosmopolit gewesen wäre, jeder von uns würde sich selbst aufgeben, wenn er nicht Nationaldeutscher wäre.

Der heutige Deutsche blickt auf eine neueste Geschichte und auf Idealgestalten in derselben ohne Gleichen zurück; am Anfang derselben steht traditionell die Königin Luise im Medium des Körnerschen Jugendenthusiasmus.

Dem Weimarer Philosophen-Poeten steht jene Dulderin auf dem Throne in allen Beziehungen ferner und fremder gegenüber. Die Sympathieen, welche der greisende Freund der Herzogin Amalie der jungen Preußenkönigin entgegenbringen konnte, waren andere als diejenigen, in welchen der junge Lützower für sie erglühte; das Attribut „preußisch“ trug bei dem alternden Goethe ohnehin nicht dazu bei, dieselben zu erhöhen.

Für Goethe gab es naturgemäß nur einen Hof; für alle verwandtschaftlichen Beziehungen desselben hatte er allerdings das lebhafteste Interesse, aber diejenige zwischen dem Sohne Luisens und der Prinzessin seines Hofes wurde erst gegen Goethes Ende geschlossen. Mit dieser ersten fehlen nun Goethe auch alle andern Bedingungen für den späteren deutschen, preußisch-grundierten Patriotismus.

Und endlich gebe ich den Wardeinen des Goetheschen Deutschtums in modernem Sinne noch zu bedenken, daß gerade sie es sind, die ihrem Abgott Gewalt anthun, indem sie ihn soweit bevormunden, daß sie ihm mit der Möglichkeit auch das Recht absprechen, für den weiteren Verlauf des Gedichts ein Vorbild mitzuberücksichtigen nach seinem Urteil und nach seinem Herzen. Daß es der Übermensch Goethe für den Übermenschen Faust in dem Übermenschen Napoleon fand, in Ermangelung eines gleichzeitigen deutschen Übermenschen, wäre wahrlich kein Grund gewesen, den Faust unbeendigt zu lassen.

Berechtigter, weil sachlicher, müssen objektive Beurteiler meiner Idee mir einwenden, daß ja der wesentlichere Teil des Faust bereits geschrieben oder doch entworfen war, als Napoleon erst seine Laufbahn begann, daß also nur noch der allegorische für meine Theorie zur Verfügung steht.

Mit diesem Einwande könnte man sich einigermaßen durch den Hinweis abfinden, daß Goethe seiner ganzen Charakteranlage und seiner amtlichen Eigenschaft entsprechend verschwiegen und deuterisch angelegt war; daß er in Daten und Thatsachen aus seinem Leben mehr als einen nachgewiesenen Irrtum wissentlich oder unwissentlich begangen hat; daß also auch seine kurzen und meist allgemein gehaltenen Tagebuchnotizen über Faust unbedingte Beweiskraft nicht haben. In der That hat die Faustforschung ja auch nur gewisse Partieen der Dichtung in einer alle Zweifel ausschließenden Weise chronologisch-genetisch festgelegt. Man könnte selbst die Gespräche mit Riemer und Eckermann auf den Wortlaut hin anzweifeln und brauchte nur die Göchhausensche Abschrift — mit einem Fragezeichen hinter der Jahreszahl — ferner das Faustfragment von 1790, die Ausgabe von der Tragödie erstem Teil von 1808, die Textbücher der Aufführungen von 1829 und die posthume Ausgabe des Gesamtwerkes von 1833 gelten lassen.

Obgleich über die meisten zwischen diesen Daten liegenden Entstehungszeiten von 15, 18, 21 und 4 Jahren der Vermutung mancher Spielraum gewährt ist, lassen sich die Fassungen jener Jahre doch weder wegleugnen noch anzweifeln.

Billig wäre auch die Erklärung, daß Goethes Ingenium divinatorisch inspiriert gewesen sei, als er sein Laienevangelium schrieb, ebenso wie die Propheten Israels, als sie den kommenden Messias vatizinierten. Die Mystik, welche diese abenteuerliche Erklärung ersinnen würde, fände auch ihre Gläubigen, obwohl es doch etwas ausmachen müßte, daß hier Christus, dort der Antichrist die Erfüllung der Prophezeiung waren.

Um dergleichen Unfug vorzubeugen, konstatiere ich selbst überflüssigerweise, daß, als Goethe den Faustgedanken faßte, Napoleon noch Kind war; daß, als er das Fragment erscheinen ließ, der Mensch, dessen Werden und Wesen dem Helden der Dichtung ähneln sollte, noch der einundzwanzigjährige Artillerieoffizier in Grenoble war.

Alles, was also in dem gedruckten Fausttorso von 1790 enthalten ist, kann mit Napoleon keinerlei Beziehungen haben, und wenn es noch so sehr lockt, als Anspielung angesprochen zu werden; man müßte denn Goethe für einen Hellseher ersten Ranges halten.

Anders verhält es sich mit dem Druck von 1808, welcher Napoleon auf der Höhe seiner Macht fand. Von denjenigen Partieen dieser Bearbeitung, welche jünger sind als das Fragment, dürfte man Auskunft zu verlangen suchen über das, was Goethe mit dem Faust um jene Zeit etwa beabsichtigt haben kann.

Merkwürdigerweise beginnt hier schon das Rätselhafte und Geheimnisvolle, denn Goethe hat in diesen Jahren, weit entfernt Handlung und Charaktere von 1790 wesentlich zu ändern, eigentlich nur ältere Lücken ausgefüllt und sich vorwiegend auf die Ausgestaltung des allegorisch phantastischen Beiwerks verlegt.

Dieser achtzehnjährigen Pause entstammen nämlich der ursprünglich gar nicht für Faust berechnete Walpurgisnachtszauber, die später nochmals überarbeitete Zueignung, das Vorspiel auf dem Theater, der Prolog im Himmel, ein Teil der Helenaepisode, die Brockenszene und der größte Teil der Valentintragödie.

Auf diese Abschnitte allein scheint man also verwiesen zu sein, um die Theorie Faust-Napoleon aus dem Werke selbst zu begründen; daneben käme nur die Verschiedenheit der Lesarten zwischen Abschrift, Fragment und Tragödie in Betracht.

Ob dieser Weg der einzige, der erste, überhaupt ein notwendiger und gar ein erfolgversprechender ist, bleibe dahingestellt. Führte er nämlich allein und wirklich dem Faustgeheimnis auf den Grund, so würde er Goethe in dieser Eigenschaft schwerlich entgangen sein. Wenn also Goethe daranlag, sein Geheimnis unter allen Umständen zu wahren, so wird er gerade den Weg durchaus ungangbar gemacht haben, welcher ihm die größte Gefahr und den Forschern die meiste Aussicht verbürgte.

In der That sehen auch jene Zusätze zum Faust nicht nach Ermutigungen aus, sie als Ariadnefaden zu benutzen. Es wird ihnen also höchstens der Wert der Gegenprobe zustehen, nachdem man auf andre Weise ein System in jenem Labyrinth entdeckt hat. Wir werden an diese Abschnitte nicht den Anspruch stellen dürfen, uns an ihnen in das Dunkel hineinzufinden, allerhöchstens den, uns an ihnen aus der Tiefe des Geheimnisses wieder herauszutasten.

Die Thatsache, daß Goethe die nach der alten Vorlage geformten Thaten und Abenteuer seines Helden nicht ummodelte, als sein Phantasiegebilde eine Realgestalt gefunden hatte, mit der es sich im Wesentlichen deckte; sowie diejenige, daß er sich mit der weiteren Ausgestaltung der überlieferten Form zunächst auf das Zuwarten und Abschweifen verlegte, als sein Gedankenbild einen wesenhaften Träger erhalten hatte; sowie endlich diejenige, daß er Charakter und Schicksal seiner Phantasieschöpfung nach dem Abtreten ihres zeitweiligen Modells Metamorphosen unterzog, welche weder dem Gange der Sage, noch dem Wesen des dramatischen Urbildes, noch endlich demjenigen seines geschichtlichen Hysteron-Proteron entsprach, läßt noch eine etwas anders gefärbte Deutung zu.

Es hätte Goethe wenig gekostet, durch einige Pinselstriche eine Portraitähnlichkeit zwischen Faust und Napoleon herzustellen, wie jenem Maler, der rasch aus einem lachenden ein weinendes Antlitz machte. Er hätte es gethan, wenn er es gewollt und gedurft hätte. Aber dies entsprach weder seinem menschlichen, noch seinem künstlerischen Bedürfnis, am wenigsten aber den unabweisbaren äußeren Rücksichten. Auch brauchte er diese Retouche gar nicht vorzunehmen, hatte doch bereits eine andere Hand für gewisse Ähnlichkeit gesorgt — vielleicht sogar mehr als dem Dichter lieb war — indem sie einen Typus konstruierte, welcher dem präexistenten Bilde ziemlich ähnlich war.

Es ist gewiß natürlich, daß dem Dichter zuerst und darum auch früh genug die verhängnisvolle Verwandtschaft seines poetischen Gebildes mit seiner posterioren Verkörperung auffiel, um ihn der Versuchung und des Verdachtes zu überheben, fortan bewußt und augenfällig nach der ungewollten, nunmehr sich als Vorbild aufdrängenden Kopie seiner Schöpfung zu arbeiten.

Es geht Goethe hierin wie einem Meister, welcher von seinem Schüler überholt wird, der ganz andere geistige und materielle Mittel besitzt als sein Lehrer.

Dieser Schüler ist die Vorsehung oder die Geschichte oder das Schicksal oder der Zeitgeist — kurz, gleichgültig unter welchem Namen, jene Macht, welche eine Idee im Schoße eines Volkes erst selbst erzeugt und sie dann auch aus demselben heraus in Gestalt eines Trägers zu verkörpern weiß. Solche Atlasnaturen, welche die Welt einige Jahrhunderte hindurch auf ihre Schultern nahmen, stehen auf den Ecksteinen aller Zeitalter.

Es ist nun nichts Seltenes, daß diese Macht, welche Weltalter und Weltgrößen schafft, die kühnste menschliche Phantasie überholt und überbietet: auch das Drama Napoleon hat später begonnen und früher geendet als Drama Faust — wenigstens in concreto; jenes hat sogar dieses auf Jahrzehnte aus dem Vordergrunde des öffentlichen Interesses verdrängt. In ihren Eindrücken und Wirkungen dauern beide noch fort und werden es wohl noch auf Säkula.

Es ist übrigens ein Beweis für den feinen Instinkt der Volksseele und für das schaffende Ingenium Goethes, daß sie — jedes zu seiner Zeit — die Möglichkeit eines Faustlebens, wie es Napoleon verwirklichen sollte, vorausahnten.

Andrerseits läßt die Übereinstimmung der größten Dichtung mit der gewaltigsten Geschichtsära deutlich erkennen, daß Kunst und Leben gerade mit den einfachsten Mitteln die machtvollsten Wirkungen hervorzubringen pflegen.

Auch aus diesem Grunde mußte Faust, soweit er bis zu dem Augenblick gediehen war, in welchem ihn Napoleon einholte, so bleiben wie er war. Jede Assimilation würde die feinen Fäden vergröbert haben, welche sich zwischen dem Werke der Dichtkunst und dem Werkzeug der Vorsehung in dem Wettstreit um originelle Doppelgestaltung desselben Charakters unter disparaten Vorbedingungen angesponnen hatte.

Ein Faust mit äußerlich ausgeprägtem napoleonischen Typus wäre kein Faust mehr geblieben und doch kein Napoleon geworden, ebenso wie das Schicksal sein Gebilde nur verpfuscht hätte, wenn es ihm konkretere Züge aus dem Faustbilde verliehen hätte. Anachronismen, ob vor- oder zurückschauend, sind eben ihre eigenen Negationen in der Geschichte wie in der Dichtung. Wahre Ähnlichkeit und eigentliche Verwandtschaft beruhen mehr auf inneren Beziehungen als auf äußeren Zufälligkeiten; jene werden durch diese nur verdunkelt. Das hat die Natur schon vorgesehen, indem sie die Blutsverwandtschaft zu gunsten der Wahlverwandtschaft zertrümmerte, indem sie jede alte Familie in soundsoviel neue auflöste.

Soviel nun Goethe sich auch bestrebt haben mag, Faust mehr Faust bleiben als Napoleon werden zu lassen, so ist es ihm doch nicht gelungen. Die Übermacht der Verhältnisse ließ ihn am Faust fühlen, daß unser Wollen und Weissagen Stückwerk ist.

Faust mußte eine Zwittergestalt voller Unverständlichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten werden, zunächst ohne Goethes Wunsch und Willen, dann aber sollte er es denn auch vollständig werden mit Vorschub seines übermeisterten Meisters.

Daß es der reine Faust nicht bleiben konnte, das bedingte dem Dichter die Verkörperlichung seines Gedankengebildes; daß es der wahre Napoleon nicht werden durfte, das verbot ihm seine künstlerische Selbstbestimmung und der politische Geschmack seines Publikums. So wurde Faust, was er ist, der Proteus mit ewig wechselnden Zügen, die uns bekannt und

doch fremd sind, weil uns ihr Oszillieren keine Zeit läßt, auch nur einen aus diesem Kaleidoskop genauer zu erkennen. Ein Proteus aber läßt sich schwer fassen — auch von einem Dichter, und Goethe hat zu diesem mühseligen Versuch sein ganzes Mannes- und Greisenalter gebraucht, während der eindeutige Faust des Fragments im Dritteil der Zeit fertig wurde.

An jenem Gebilde hat Goethe nun auch wie ein echter Alchymist gearbeitet und niemand einen vollen Einblick in seine geheimnisvolle Gedankenwerkstatt vergönnt.

Die Rollen hatten sich allerdings sehr zu des Dichters Ungunsten verschoben, nachdem ihm das Schicksal die Aufgabe, einen Faust (in Napoleon) zu bilden, so rücksichtslos und so erfolgreich aus der Hand genommen hatte. Goethe kommt mir von Stund an wie Wagner vor, als er den Homunkulus bildete, als Ironie auf sich selbst. Auch er scheint jedem Unberufenen zuzuraunen: „Haltet Wort und Atem fest im Munde: es wird ein Mensch gemacht —“ und die Weltgeschichte scheint wie Mephistopheles hohnlächelnd hinter ihm zu stehen.

Dem Dichter war eine unlösbare Aufgabe verblieben mit folgenden einander ausschließenden Bedingungen: Faust muß äußerlich Faust bleiben, kann aber gleichzeitig nicht vermeiden, innerlich einen Anflug von Napoleon anzunehmen, doch die Welt darf es nicht merken.

Das heißt: Der ausgesprochenste Mensch der Reflexion soll der ausgesprochenste Mensch der That werden, sich aber jeder That enthalten, weil jede That ihn eines falschen Passes verdächtig machen würde.

Das heißt weiter: Faust soll sein eigenstes Wesen aufgeben, ohne ein andres annehmen zu dürfen, muß also wesenlos werden.

Es wird hiernach nun genugsam klar geworden sein, welchen Zusammenhang ich zwischen Faust und Napoleon nachweisen möchte.

Fausts erster Teil, soweit er bis zu dem Augenblick fertig gewesen und unverändert geblieben ist, da Napoleon sich in Goethes Leben und Gedanken eindrängte, ist durchaus ursprünglich und hat keinerlei seinerseits beabsichtigte Beziehungen; er fußt ursprünglich auf der Volkssage, aber seine Eigenart ist Goethes unbeeinflußtes geistiges Eigentum.

Da kam jener in mehreren Hinsichten verhängnisvolle Moment: Goethe erkannte eine unbeabsichtigte Verwandtschaft zwischen beiden Charakteren und Schicksalen. Die Vorsehung war gleichsam zum Plagiator geworden; sie hatte das Goethesche Thema mit ebensoviel Rücksichtslosigkeit an sich gerissen, wie sie es mit Energie, Konsequenz, Eigenart und Erfolg zu Ende führte.

Damit war es mit dem überflügelten Dichterwerke in mehr als einer Hinsicht vorbei.

Fortuna hatte Goethe die Originalität und die Wirkung vorweggenommen. Die Fortsetzung Fausts nach seiner Uranlage oder in Napoleons Ausführung wäre nun von Goethes Seite ein Plagiat geworden, nicht zu gedenken der moralischen Gefährdung des Plagiators aus patriotischen Gründen.

So wurde Faust eine Resignationsdichtung, in welcher der Dichter an sich selbst das Schicksal seines Helden erfuhr, daß der Mensch nichts gegen seine Bestimmung vermag.

So wurde Faust II — krank mehr an einem inneren Widerspruch als an seinen Lastern und Sünden — aus seiner alten Bahn gedrängt und von einer neuen ausgeschlossen, ein Schemen, welcher zwischen den beiden Realitäten Faust I und Napoleon I hin- und herschwankt, und der nachnapoleonische Faust blieb schuldig, was der vornapoleonische versprochen hatte.

Dieser — eine unbewußte vaticinatio ante factum — erschrak vor seiner Konsequenz — eine bewußte vaticinatio post factum zu werden.

Der Vater des tragisch-dramatischen Faust war der Poet, der des allegorisch-dramatischen Faust war der Diplomat.

So ist Faust I unwissentlich ein politisches Gedicht geworden, insofern es in der Geschichte seine Erfüllung fand wie die messianischen Weissagungen in Jesus.

So ist aber auch Faust II in einem andern Sinne ein politisches Gedicht geworden, indem es politisch aller Politik aus dem Wege zu gehen suchte. Denn es war das Wesen der gerade zu Goethes Zeit üblichen Politik, nicht zu sagen, was man beabsichtigte.

In Faust I war das Werk, in Faust II der Meister politisch: Jenes sagte, was es noch nicht wußte, dieser sagte nicht, was er schon wußte.

Hiernach erachte ich es als meine Aufgabe, nachzuweisen, welche Voraussetzungen Fausts Napoleon erfüllte, und erst in zweiter Linie umgekehrt zu untersuchen, welchen Thaten und Eigenschaften Napoleons Faust gerecht wurde.

Ich habe diesen Beweis vorhandener Beziehungen zwischen der gewaltigsten historischen und der mächtigsten poetischen Gestalt aus der Wende des Jahrhunderts aus zwei Quellen zu erbringen: aus der Geschichte und aus der Dichtung.

Jener Teil wird die Form einer allgemeinen Charakteristik Napoleons und der Schilderung seiner Umgebung in Parallelismus mit Faust annehmen müssen.

Dieser wird den umgekehrten Weg einschlagen und diejenigen Szenen und Stellen des Gedichtes in Betracht ziehen, welche auf die Geschichte angewendet werden können.

Der Kürze halber sei mir die Besprechung des Problems in apodiktischer Redeweise gestattet.

III.

Daß Napoleon I. faustische und Faust napoleonische Züge trägt, sind also die beiden Seiten der Behauptung, welche zu beweisen sind.

Wie nun in der Mathematik jede Thesis ihre Hypothesis verlangt, so auch unser Fall.

Der Mensch, das heißt sein Werden, Wesen und Wirken, ist das Ergebnis der Verhältnisse. Gleiche oder ähnliche Entwickelungsfaktoren und -prozesse zeitigen entsprechende Resultate.

Die Analogie der Bedingungen wird daher auch für Faust und Napoleon zuerst nachgewiesen werden müssen, ehe wir sie selbst einer Analyse nach Werden, Wesen und Wirken unterziehen.

Das Verhältnis von Ursache und Wirkung, von Grund und Folge nötigt daher zu einer Anordnung, wie sie etwa der Maler befolgt, indem er seine Hauptfiguren zuerst nur roh skizziert und ihre feinere Ausführung solange verschiebt, bis er Hintergrund und Staffage vollendet hat.

Nur was in Faust und Napoleon ursprünglich war, was also — weil es axiomatisch keiner Voraussetzung bedurfte — selbst zur Voraussetzung späterer Momente wurde, kurz nur die charakteristische Naturanlage der beiden Männer sei eingangs gleichsam in groben Umrissen gezeichnet.

Nur Charaktere, welche gleichsam auf große Konstellationen zugeschnitten sind, können denselben geeignete Hebel werden und geeignete Angriffspunkte bieten. Nur Energieen, welche die einmal in Schwung gebrachten Kräfte der Natur und der Geschichte auch zu meistern verstehen und vermögen, dürfen sich von ihnen tragen lassen, ohne von ihnen zerschmettert oder zermalmt zu werden.

Es geht in diesen beiden großen Betrieben des Bildens und des Vernichtens wie in einem Maschinenhause zu: ein imponderabler Druck löst ungeheure Umwälzungen aus, bis der kundige Maschinist die entfesselten Titanenkräfte durch rechtzeitige Sperrungen wieder bändigt oder das Ventil zieht, damit die Überkraft verpufft. Der laienhafte Lehrling freilich wird, betäubt von der Raserei der geweckten Gigantin Naturkraft oder Volkswille, in Stücke gerissen, wenn er ihr in das Schwungrad greift, oder unter ihrem Sturz begraben.

Letzteres Schicksal hatten die Revolutionsmänner vor Napoleon und die Sagenfausts vor Goethe.

Ersteres Geschick hatten Napoleon selbst und der Dramenfaust.

So sicher wie ein Usurpator die revolutionären Pfuscher ablösen und die entgleiste Staatsmaschine wieder in Gang bringen mußte, ebenso sicher mußte endlich auch ein echter Faust die älteren Scheingebilde seines Namens außer Kurs setzen und das revolutionäre Prinzip in der göttlichen Weltordnung, das Böse in ihm selbst und in der Menschheit überhaupt, welches bis dahin über seinesgleichen triumphiert hatte, mattsetzen.

Das Goethesche Evangelium von der erlösenden Kraft des Strebens ist dadurch ein eigenartiges Seitenstück zu dem Evangelium von der seligmachenden Kraft des Glaubens geworden.

Wie nun die geschichtlichen Gewalten ähnlich den Naturgewalten einen elementaren Charakter und den Stempel der rücksichtslosesten Konsequenz tragen, so verlangen sie auch von ihren Bändigern eine der ihrigen ebenbürtige unerschütterliche Entschlossenheit, welche nichts kennt als sich selbst, ihr Ziel und ihre Mittel.

In dem politischen Getriebe ist der einzelne Mensch, auch der bedeutendste, neben einem solchen titanischen Werkmeister, wie es Napoleon war, nur ein Rad, eine Schraube, ein Bolzen, nichts an sich und für sich selbst. Wehe ihm, wenn er dem Druck der Maschine nicht standhält, dem Handgriffe des Meisters nicht nachgiebt! Wenn Öl nicht hilft — fort ins alte Eisen! Ersatzteile sind genug vorhanden. Die Mehrzahl der Menschen aber ist nichts als die Kohle, welche dem glühenden Ungeheuer Politik in den Rachen geworfen wird, um seinem Bändiger eine Riesensumme von Kraft verfügbar und gefügig zu machen.

Auch für die Maschine, welche in Fausts Brust und Kopf arbeitet, um ihn von dem Bösen los- und durch das Böse hindurchzuringen, giebt es keine Rücksichten — und wehe dem Wesen, welches in das Getriebe dieser Gigantenseele gerät.

Solche Riesen an Willens-, That- und Gewissenskraft waren Faust und Napoleon I.

Bei aller Verschiedenheit der Rassen, der Zeitalter und der Laufbahnen dieser beiden Gewaltmenschen ähneln sie sich doch vorläufig in folgenden Gesichtspunkten infolge ihrer gleichartigen Charakteranlagen und Lebensziele:

Beide sind Emporkömmlinge aus Familien ohne Ahnen weder des Geblütes noch des Geistes. Beider Väter waren gelehrten Standes — Mediziner, beziehentlich Jurist — aber mit Glücksgütern wenig gesegnet.

Wer der Namenssymbolik huldigt, möge mit Genugthuung feststellen, daß die Namen Faust und Buonaparte verwandten Sinn und zwar Anspielungen auf Glück enthalten.

Nicht viel bedeutungsvoller ist wohl der Umstand, daß beide Familiennamen romanischen Ursprungs sind. Jener lateinische Name erklärt sich als eine im Mittelalter übliche gelehrte Übersetzung. Dieser italienische Name ist zuerst in der Lombardei verbürgt für ghibellinisch gesinnte Träger.

Diese deutschkaiserliche Parteigängerschaft jener Buonapartes und der Umstand, daß in den Lombarden ein guter Teil germanischen Blutes fließt, könnte kühne Etymologen in die Versuchung führen, in dem Familiennamen des Korsen deutsche Wurzeln in italianisierter Form zu suchen und ihm daraufhin selbst germanische Abstammung beizumessen. Doch sind solche Spielereien mit Namen (Bonaparte = Bonipert u. s. w.) gewagt und — selbst wenn sie Richtiges enthalten — belanglose Zufälligkeiten.

Nur die innere Ähnlichkeit kann mit Recht in Betracht kommen, und in der That fällt an beiden Männern zunächst auf, daß sie wie Parvenüs denken, fühlen und handeln.

Beider Götze ist das Ich.

Beide werden von einem Egoismus und von einem Ehrgeiz getrieben, welche in der Geschichte und in der Poesie ihresgleichen kaum finden dürften.

Beide schnellen zu Höhen empor und werden Gebieter von Gewalten, wie sie — von ähnlich niederer Stufe wenigstens — von andern Sterblichen in der Wirklichkeit wie in der Dichterphantasie bislang nur selten erreicht worden sind.

Und schon darum, weil sie ihresgleichen sonst nicht haben, sind sie sich selbst gleich mindestens in dem Punkte, daß sie jeder einzig in seiner Art sind.

Unerbittliche Rücksichtslosigkeit ist der Grundton beider Seelen. Diese phänomenale Größe des Eigenwillens und des Eigennutzes bedingt ihr Steigen und ihr Fallen. Unersättliche Herrschsucht und unstillbare Genußsucht sind die Losung dieser beiden Übernaturen.

Und doch ist ihr Eigennutz — so paradox es klingen mag — ein selbstloser, denn ihre Erfolge und Gewinste nützen und gelten ihnen nichts. Sie sind ihnen alles, solange sie ihnen nachjagen, sie sind ihnen nichts mehr, sobald sie sie erreicht haben. Sie streben, nicht um zu besitzen; das Streben ist ihnen Selbstzweck. Der Nichtbesitz ist darum recht eigentlich ihr Glück, der Besitz ihr Unglück; und indem ihr Verhängnis sie verurteilt hat, dem Besitz nachzuhasten, indem es diesem Triebe gleichzeitig durch unerhörtes Glück Vorschub leistet, indem es ihnen jedes Streben in ein Erreichen verwandelt, verringert es ihre innere Befriedigung in demselben Maße, wie es ihre äußeren Erfolge steigert.

Unrast — jener Stempel, welchen das Alte Testament seinem Kain, die neutestamentliche Legende ihrem Ahasver aufgedrückt hat — Ruhelosigkeit, welche ältere Thaten durch neuere vergessen machen muß,

ist daher ein weiterer gemeinsamer Charakterzug der beiden Gegenstücke. Ein Napoleon, welcher in behaglicher Muße die Früchte seiner Siege genießt, und ein Faust, der zum Augenblicke sagen könnte: „Verweile doch!“ sind gleich undenkbar.

Dem Inbegriff des homo novus entspricht auch der Umstand, daß beide nur ihrer Persönlichkeit und den Verhältnissen, aber keiner menschlichen Protektion und Konnexion verdanken, was sie geworden sind. Daher fehlt ihnen der Grundzug und die Grundbedingung jeder Vergesellschaftung: Abhängigkeitsgefühl und Dankbarkeit.

Die Stelle des Gottesgnadentums vertritt bei beiden Herrschernaturen die seltene Spielart von Genies Gnaden, beziehentlich von Teufels Gnaden. Die Kongenialität dieser beiden Gnadenquellen bezeichnet der Ausdruck Teufelskerl. Insofern aber Genie eine Gottesgabe ist, und Mephistopheles sich ausdrücklich die göttliche Vollmacht einholt, weisen auch diese Begnadigungen auf Gott zurück, wenngleich auf Umwegen.

Gemeinsam ist dergleichen mittelbar Begnadeten, daß sie sporadisch auftreten, keinen Erben ihrer Gedanken und Werke hinterlassen und keine Schule machen.

Auch darin, daß die Vorsehung Napoleon eliminierte, nachdem er seine Berufung erfüllt hat, wie darin, daß „der Herr“ sich Reservatrechte über Fausts Seele vorbehielt, liegt eine Ähnlichkeit in beider Schicksal.

Das Bewußtsein nun, zu Besonderem berufen und befähigt zu sein, die Überzeugung von ihrer Bestimmung und von ihrer Vollmacht, die Gewißheit, nur sich selbst verantwortlich zu sein, bedingen in erster Linie ihr Glück, begründen in ihnen aber auch einen starken Mangel an Gefühl und Gewissen. Nur eine Skrupellosigkeit wie die ihrige konnte solche Thaten und Unthaten wagen, wie sie — mit seltenen Ausnahmen — an Faust und an Napoleon erschrecken.

Beide sind sich selbst Zweck und erblicken in der Welt nur das Mittel und Werkzeug, um diesen Zweck zu erfüllen.

Beide haben vor diesem Instrument eine sehr geringe Achtung und kein besondres Bedürfnis, dasselbe zu schonen. Die Thatsache, daß allein sie unter so vielen Millionen vielfach begünstigterer Wettbewerber eine so einsame Höhe erreicht hatten, konnte eben nicht dazu beitragen, die Menschheit in ihren Augen zu heben. Nur eine so souveräne Nichtachtung der Menschenrechte konnte solche Opfer an Menschenglück fordern, nur eine so ausgeprägte Selbstbestimmung konnte sich so phantastische Ziele setzen, nur eine so selbstbewußte Willkür die Schranken der Natur- und Sittengesetze so kühn durchbrechen.

Der unbefangene Beurteiler des Lebens Napoleons und Fausts wird diese Behauptungen auch ohne Beweis zugeben; im übrigen dürften ihn spätere Abschnitte nicht schuldig bleiben. Freilich, wer in der Gallomanie soweit geht, daß er in Napoleon das Ideal eines Heros sieht, und wer in der Goethemanie so befangen ist, daß ihm

jede Mißbilligung des Faustcharakters mit einer Beleidigung des Dichters gleichbedeutend ist, für den wird kein Beweis stark genug sein.

Jene gewaltsame Seite in der Natur beider Männer soll auch keineswegs in vorwurfsvollem Sinne gekennzeichnet worden sein. Beide handelten unter einem unwiderstehlichen Zwange. Wie Naturgewalten nicht getadelt werden können, wenn sie zerstörend wirken, ebenso stehen auch Verhängnisse, selbst wenn sie in menschlicher Verkörperung wirken, jenseits der menschlichen Kritik und im Widerspruch mit dem Dogma von der persönlichen Verantwortlichkeit.

Eher verdient eine andre Seite ihres Wesens Mißbilligung. Seltsam gepart mit ihrer kolossalen Energie ist ihre Spiegelfechterei. Ihr Thun ist meist auf den Schein berechnet. Als gründliche Kenner, Beherrscher und Verächter der Menschennatur legen sie ihre Werke auf bewußte Verblendung und Täuschung der illusionsbedürftigen Masse an. Um dieses Werkzeug gefügig zu machen, ist ihnen jedes Mittel recht.

Napoleon verdankte einen ansehnlichen Teil seines Nimbus einer starken Dosis Schauspielerei. Wie der Darsteller des Faust die Goetheschen Verse und Bühnenweisungen, so hatte auch der Geist in dem Körper des Korsen eine Rolle voller Tiraden und Posen, voller berechneter Effekte sich angeeignet, woraus er je nach Umständen extemporierte.

Durch taschenspielerische Kunstgriffe hat sich ein Gigantencharakter wie Napoleon zu einem gaukelnden Charlatan erniedrigt, welchen auch der Goethesche Faust bei aller Idealisirung nie verleugnet.

Hohl wie die Mittel waren aber auch die Zwecke, welche sie heiligten; die Schöpfungen beider tragen den Stempel der Vergänglichkeit und des Scheines; ihr Dasein ist die Opfer nicht wert, welche es gekostet hat.

Faust wie Napolen wußten, daß ihr Thun auf Trug hinauslief, daß ihre Gründungen ephemerer Natur waren wie sie selbst, weil sie selbst wie ihre Gebilde den Charakter des Widernatürlichen an sich trugen. Sie konnten nie hoffen, den gesetzmäßigen Lauf der Natur aufzuheben oder abzuleiten, nur hemmen konnten sie ihn. Denn sie waren selbst Produkte der Natur und der Geschichte.

Als Wahngebilde ermangeln ihre Schöpfungen auch der Möglichkeit und des Zweckes, der Allgemeinheit dauerndes Glück zu gewähren. Einzelne freilich, welche ihnen bewußt oder unbewußt behilflich waren, die große Mehrzahl zu täuschen und zu übervorteilen, ergötzten und befriedigten die Phantome, welche Faust und Napoleon hervorzauberten, auf die Dauer ihrer Seifenblasenherrlichkeit. Doch war auch nicht einmal das Glück dieser wenigen betrogenen Betrüger Selbstzweck seiner Vorspiegelung. Es war ein Schaugericht auf der Tafel des Lebens, von welcher die Getäuschten dann um so nüchterner aufstehen mußten.

Napoleon und Faust haben darum auch keine Freunde, sondern nur Günstlinge. Es befriedigt sie nicht innerlich, es schmeichelt

ihnen nur äußerlich, daß sie sich Geschöpfe verpflichten, weil diese ihnen eine wirksame Staffage abgeben.

Die Bekanntschaft mit der Geschichte und mit dem Gedichte enthebt des ausdrücklichen Beweises für die Behauptung, daß für Napoleon wie für Faust die Menschheit nur in zwei Klassen, in Opfer und in Kreaturen zerfällt.

Ehe wir die Liste dieser beiden Kategorieen in Gegenbildern durchgehen, müssen wir uns mit den Erscheinungsweisen des bösen Prinzips Fausts und Napoleons beschäftigen.

Beide machen ihren Weg, begleitet und gestachelt von einem Dämon.

Bei dem historischen Napoleon ist dieser Dämon naturgemäß ein innerer Faktor, bei dem szenischen Faust aus dramatisch-technischen Gründen eine Versinnlichung jener seelischen Potenz. Die böse Macht Fausts wird exoterisch dargestellt, diejenige Napoleons ist esoterisch vorzustellen. Ein „Feuergeist" aber wirkt durch beide im eigentlichen wie im figürlichen Sinne.

Jenes dämonische Element, welches die Natur nur in Napoleon, die Kunst aber auch neben Faust darstellen konnte, gäbe aber nur einen mangelhaften Vergleich ab, wenn es nicht auch in umgekehrter Anordnung in Erscheinung träte.

Wie nämlich Mephistopheles neben Faust nur ein theatralischer Notbehelf, eine Spaltung des Faustcharakters auch für das Auge auf Grund uralter naiver Vorstellungen ist, mit welchen ein kleinerer Dichtergeist als Goethe vielleicht gebrochen hätte; wie also jener Dämon eigentlich in Faust wirksam gedacht werden muß, so muß umgekehrt neben Napoleon ein leibhaftiges Widerspiel seines inneren dämonischen Wesens gefunden werden können.

Es läßt sich in der That nachweisen, daß der Mensch Napoleon einen viel konkreteren Mephistopheles neben sich hatte, welcher Helfershelfer, Vollstrecker, Nutznießer und Spötter seiner impulsiven Kraft in einer Person war, als das Phantasiegebilde Faust, dessen höllischer Mentor eben nur die Inkarnation einer der beiden Seelen in seiner Brust ist.

Fausts Dämon spielt allerdings als Vertreter des interessanten, weil bösen Elements im Menschen die erste Rolle auf der Schaubühne. Der Intrigant in der Tragödie Napoleon muß sich auf der Weltbühne mit einer untergeordneten Partie begnügen, ja er tritt meist nur als Intermezzofigur auf.

Jener genießt als Geist und als Bühnenfigur die weiteste Immunität; erhaben über jede Vergeltung und vom „Herrn" ausdrücklich bevollmächtigt, kann er freveln und hohnlachen nach Herzenslust; weder sein Werkzeug noch seine Opfer können ihm dafür etwas anhaben.

Dieser, ein sterbliches Wesen und nicht einmal durch besondere Macht gefeit, groß allein an List, durfte den brutalen Napoleon und

auch die Mitwelt nicht ahnen lassen, daß er ihn durchschaute, ausnutzte und verhöhnte. Daher weiß man von dem stillen Treiben, Bohren und Wühlen jenes Erzverschwörers im allgemeinen wenig mehr als einige scharfe Bonmots.

Napoleon hätte seiner Schlange den Kopf zertreten, wenn er sie je als solche erkannt und gefährlich gefunden hätte, denn sie lebte außer ihm; Faust konnte seinem Satan nirgends beikommen, denn er lebte in ihm.

So kann Fausts Mephistopheles, der bloße Geist, durch realere Mittel und auf weiteren Gebieten wirken als Napoleons hämischer Agent und Rezensent, der reale Mensch. So ist der faustische Teufel ein vorwiegend aktives Element, derjenige an der Seite Napoleons ein hauptsächlich passives oder neutrales Wesen mit der Bosheit des Kritikers, welche an Spott ersetzt, was sie an Schaden nicht stiften kann.

Jener veranlaßt das Arge und überläßt Faust die Verantwortung; dieser läßt Verhängnisvolles geschehen und macht Witze darüber.

Unter allen Teufeleien, welche Mephistopheles mit Faust treibt, pflegt sein Anteil an der Gretchentragödie als die schlimmste beurteilt zu werden. In dieser ist er die Personifikation der gemeinen Sinnlichkeit in Fausts Natur.

Es ist nun ohnehin verbürgt, daß das erotische Moment in Napoleon stark ausgeprägt war; einer realen Persönlichkeit neben ihm konnte daher in dieser Hinsicht nicht viel mehr von Mephistopheles übrig bleiben als die Funktion des Gelegenheitsmachers. Aber wie Mephistopheles' Kupplerschaft nur ein Glied in der Kette seiner Verführungen Fausts ist, so ist auch die Mitschuld seines geschichtlichen Ebenbildes an diesen Fehltritten Napoleons nicht die schwerste. Obgleich dieser Lieferant „immer alle Taschen mit Maitressen gefüllt hatte“, so war er doch nicht der einzige und nicht der schlimmste, und von der Hekatombe weiblicher Wesen, welche Napoleons Sinnlichkeit zum Opfer fielen, kommen nur gewisse Prozente auf seine Rechnung.

Die größere Ähnlichkeit zwischen Mephistopheles und seinem historischen Ebenbilde liegt in ihrer allgemeinen Stellung zu ihren Herren.

Beide sind — halb freiwillig halb gezwungen — Sklaven ihrer Gebieter. Das Einzige, was ihnen ihre Abhängigkeit versüßt, ist die Befriedigung, daß sie zu immer festerer Verstrickung ihrer Gewalthaber in Schuld und Fehler führt. Frei im Wollen und Handeln sind daher diese beiden Medien des Bösen nicht, frei sind sie nur in ihrem Urteil, das sie mit Satire würzen.

Einen Menschen nun, welcher zwar Napoleons gefügiges Werkzeug, aber auch sein schärfster Kritiker war, weist die Geschichte der französischen Revolution und des ersten Kaiserreichs in Talleyrand auf.

Selten trug wohl ein Charakter mehr mephistophelische Züge an sich als dieser Schalk unter den Diplomaten, der Epigrammatiker und Aphoristiker des Empire, der Vater vieler noch heute gangbarer Wortspiele.

Eine Thersitesnatur, hat er den gewaltigen Irrfahrer, der, geschaukelt von den Wellen des Schicksals, Europa durchkreuzte, der, von einer Insel (Korsika) stammend, alles daransetzte, um eine zweite (England) zu gewinnen, und auf eine dritte (St. Helena) verschlagen wurde, bekrittelt und bewitzelt.

Eine Mephistonatur, hat er den listenreichen Napoleon durchschaut und überdauert.

Eine Schlangennatur, hat er sich je nach den politischen Zuständen Frankreichs mehrmals gehäutet. Mit Schlangenglätte wußte er aus allen Gefahren, welche ihm seine Ränkesucht zuzog, heil zu entschlüpfen. Mit Schlangenzähigkeit hat er alle Wandelungen zwischen dem alten und dem neuen Königtum und ihre Leiter überlebt. Talleyrand war die eine Schlange, welche jenen modernen Laokoon zu Falle brachte, Metternich die andre.

Die Ähnlichkeit zwischen Mephistopheles und Talleyrand springt besonders in folgenden Punkten in die Augen.

Beide sind schon auf der eigentlichen, beziehentlich auf der politischen Bühne geschäftig, ehe die Titelhelden der Dramen, deren Gegenspieler sie werden sollen, dieselbe betreten.

Beide sind Apostaten: Mephistopheles ist der von Gott abgefallene Engel; Talleyrand, der ci-devant Bischof von Autun, war der erste französische Geistliche, welcher den Staatsbürgereid leistete und damit seinen Abfall von der alleinseeligmachenden Kirche beschwor.

Derselbe Mephistopheles und derselbe Talleyrand sind auch nach dem von ihnen mitbewirkten Zusammenbruch der faustischen, beziehentlich der napoleonischen Welt schließlich doch die Geprellten und müssen sich wohl oder übel der zurückkehrenden alten Ordnung fügen.

Beide haben aus allen ihren Intriguen keinen Gewinn gezogen als die Erfahrung, daß die vox populi im politischen und die vox dei im poetischen Drama gegen sie ausgefallen sind.

Beide sind Schlußglieder einer alten und Anfangsglieder einer neuen Kette von Ereignissen geworden.

Mephistopheles ist der Loki einer poetischen, Talleyrand der einer politischen Götterdämmerung geworden.

Jener sah und half die klassische Dichtung zu Grabe tragen, dieser das absolute Regime. Jener ist der krasse Vorläufer der realistischen Poesie, dieser der geheime Agent des Konstitutionalismus geworden.

Daneben kommt die Zufälligkeit, daß Talleyrand lahm war wie Mephistopheles höchstens als Ironie des Schicksals in Betracht.

Als einen ähnlichen Witz der Weltgeschichte könnte man auch den Umstand auffassen, daß Talleyrands Apostasie in demselben Jahre stattfand, in welchem Mephistopheles sich den Lesern zum erstenmal mit seinen gottlosen Cynismen vorstellte.

In diesem Jahre also schon ist das Schicksal, welches sich mit dem Dichter in einen Wettlauf mit Vorgabe eingelassen hat, diesem

hart auf den Fersen; kein Wunder, daß es ihn bald überholte. Es ist auch verständlich, daß Goethe — einmal geschlagen — nun seinen Pegasus auf den Wiesen der Allegorie grasen ließ. Aber er mochte wollen oder nicht, einmal mußte er sich doch durch das Ziel schleichen. Er benutzte die große Pause in der Politik zu diesem Manöver, und da er allein durch das Ziel ging, hielten es die Zuschauer für ein besonderes, totes Rennen und spendeten ihren kritiklosen Beifall.

Weit entfernt also, Goethe irgendwelche Divination oder Inspiration beizumessen, glaube ich doch, in diesem von dem Dichter gewiß ungewollten Parallelismus eine Art Doppelgängerschaft der Schicksale, jene von jedem gewiß schon beobachtete Duplicität der Thatsachen erblicken zu dürfen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Mystik des Zufalls, welche in dem Gehirn des Dichters eine Art prästabilierter Harmonie mit den Ereignissen und Charakteren der Geschichte in Schwung brachte, diesen später dazu gereizt hat, sich die Methode zu nutze zu machen und die Welt von nun an bewußt und eingestandenermaßen zu mystifizieren.

Daß Talleyrand thatsächlich eine stark mephistophelische Ader an sich hatte, beweisen seine Sarkasmen über alles Bestehende, insbesondere aber über Napoleon. Sie sind zu trivial geworden, als daß sie erst zum Beweise herangezogen zu werden brauchten.

Sie sprechen in ihrer Eigenart dafür, daß ihr geistiger Vater ein Geist war, der stets verneinte. Ich behalte mir vor, in späteren Abschnitten vielleicht Übersetzungsproben aus dem Talleyrandschen in das Mephistophelische und umgekehrt zu bieten.

Bei ihnen werden wir freilich nicht vergessen dürfen, daß nach der Ansicht jenes Paradoxikers die Sprache dem Menschen ausdrücklich zu dem Zwecke gegeben ist, um seine Gedanken zu verbergen, und die Notwendigkeit einer Faustenträtselung beweist an sich schon, daß auch Goethe dieses Wort nicht unbekannt und seine Praxis nicht ungewohnt war. Mehr vielleicht als in der Diplomatie hat der französische Politiker mit seiner Theorie im Faust Schule gemacht. Daß sie Tragweite und Erfolg hatte, hat auch keines seiner unmittelbaren oder mittelbar beeinflußten Werke im weitesten Sinne gründlicher bewiesen als Faust, denn sonst würde er längst erklärt sein.

Daraus Goethe einen Vorwurf zu machen, würde unhistorisch und unpsychologisch sein, hat doch der im Staatsminister verkümmerte Dichter Goethe in der Wirklichkeit faute de mieux talleyrand-metternichschen Grundsätzen huldigen müssen. Wie konnte er in der Kunst das entgegengesetzte Prinzip verfechten, insbesondere in einer Stellung, die mehr auf der Gunst seines fürstlichen Gönners als auf Popularität beruhte? Er durfte es niemand verraten, daß auch in seiner Brust zwei Seelen wohnten; er hat sich vielmehr mit klugem Bedacht dieser Versteckpolitik in der Poesie häufig gerühmt. Er hat ein verschleiertes Bild aufgestellt, das zu enthüllen bisher nicht richtig oder nicht ent-

schlossen genug versucht worden sein dürfte, weil — es die Hierophanten des Goethekultus nicht litten. Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld! — rufen sie jedem zu, dem der Respekt vor Goethe nicht schon im Blute liegt; aber die Schuld ist diesmal auf ihrer Seite, zum Teil auch auf der Goethes, nicht weil er einen nichtdeutschen Träger seines Faustcharakters wider Willen sich mußte aufdrängen lassen, sondern weil er die Konsequenzen der eigentlichen Fausttragödie nicht entschlossen und klar, wenngleich schließlich richtig zog.

Der Genius des Dichters darf es daher niemand verübeln, der auf seine Weise hinter Fausts Maske zu blicken sucht, und sich nicht beklagen, wenn die Lösung des Rätsels, welches er, gefangen in einem Dilemma, der Nachwelt ohne Schlüssel aufgegeben hat, weniger schmeichelhaft für ihn ausfällt, als er sie hätte gestalten können. Jedenfalls hat sich der Dichter durch Franzosenfeindschaft und Napoleonhaß nicht hinreichend verdächtig gemacht, um jeden Argwohn entgegengesetzter Gesinnung seinerseits von vorn herein auszuschließen. Seine Entrevue mit dem Korsen lädt zu einem Vergleich mit derjenigen zwischen Gellert und Friedrich dem Großen ein, und es bleibe männiglich überlassen, ob er der weimarer Exzellenz oder dem leipziger Professor unter sonstiger Anrechnung der Umstände mehr Sympathie als Vertreter der deutschen Poesie und der deutschen Mannheit entgegenbringen will.

Umgekehrt ist geradezu denkbar, daß Goethe, der angehende Alleinherrscher auf dem deutschen Parnaß, dem angehenden Alleinherrscher in Europa wahlverwandte Sympathieen entgegenbrachte und dieselben, wenn auch nur ihm selbst verständlich, gelegentlich in dem besten Werke, das er zu geben hatte, bekundete.

Ihm kommt übrigens dieselbe Nachsicht zu, wie Friedrich dem Großen, welcher französische Bildung und Sitte auf Kosten der deutschen bewunderte, was ihn aber nicht hinderte, dem französischen Dünkel ein Roßbach zu statuieren. Umgekehrt hat ihm die französische, mehr Barbaren als dem damals ersten Kulturvolk entsprechende Art der Kriegführung nicht den Geschmack an ihnen verdorben.

Goethe erlebte ein Valmy und Jena aus unmittelbarer Nähe, aber doch innerlich unbeteiligt, fast als Fatalist; zum Chauvinisten hatte er nicht die geringste Anlage. Er verabscheute die Revolution und müßte darum denjenigen, welcher ihr ein Ende machte, als eine Art Erlöser begrüßen.

Der Vorwurf, welcher ihn von seiten seiner Zeitgenossen für diese Gesinnung mit gewissem Recht getroffen haben würde, kann ihn heute nicht mehr schädigen; wir müssen von dem etwaigen Dolus die gleichzeitige Kurzsichtigkeit und Weitsichtigkeit abziehen, welche ihm als Duodezstaatler und Kosmopoliten anhaftete.

Stellte doch gerade Napoleon in einer und derselben Person die einzigartige und glücklichste Verkörperung dieser beiden Widersprüche in einer Verschmelzung dar, welche Goethe verständlich und beneidens-

wert war. Der Korse und der Gebieter Europas, der Frankfurter und der Gebieter im Reiche der internationalen Kunst — sie sind einander innerlich nur allzu ähnlich. Auf republikanischem Boden aus dem Schoße von Patrizierfamilien entsprossen, werden sie beide mit überraschender Schnelligkeit und mit unvergleichlichem Glück Alleinherrscher auf ihren besonderen Domänen, der Politik und der Poesie. Beide, auch in der Liebe ganze Männer, pflücken manche Mädchenknospe, beide schließen Mesalliancen des Genies mit der Hausbackenheit, welche sie erst Jahre nach ihrer Vollziehung legitimieren; beide haben je einen Sohn — aber keinen Erben, weder ihres Genies, noch ihrer Errungenschaften.

Es könnte daher nicht allzusehr auffallen, daß Goethe, nachdem er von den drei Beziehungen Goethe-Napoleon-Faust eine entdeckt hatte, die beiden andern bald auch fand.

Schließlich würde es — wenn die Goethesche Dichtung ein Kapitel zeitgenössischer Geschichte unter der Maske der mittelalterlichen Sage bedeutet — noch einen Umstand geben, welcher zu Gunsten des in den Verhältnissen verfangenen Dichters geltend gemacht werden könnte, wenn es mir obläge, den von mir ja gar nicht gekränkten, sondern nur erklärten Dichter zu rehabilitieren.

Es ist dies wiederum eine Parallele, und zwar die eigentümliche Thatsache, daß in den beiden größten deutschen Dichtwerken, im Nibelungenliede wie im Faust, zwei Erzfeinde des Deutschtums und zugleich zwei an Charakter, Zielen, Thaten und Schicksalen urverwandte Gestalten, die aber groß genug waren, um von dem deutschen Größenkultus adoptiert zu werden, die entscheidende Rolle spielen: Attila und Napoleon.

Um es nun endlich mit Talleyrand-Mephistopheles zu Ende zu bringen, ersuche ich jeden, welchem die vorstehenden Beziehungen zur Ähnlichkeit noch nicht genügen, sich am Hofe Napoleons umzuschauen, ob er nicht noch einige Mephistos en miniature zur Ergänzung des unvollkommenen Porträts finden kann.

Er wird nicht umsonst suchen; in der ganzen Skala der napoleonischen Hofchargen von den kaiserlichen Schwägern Murat und Bernadotte über Fouché bis zum letzten Kammerdiener hinab wird er mehr Talleyrand-Charaktere verschiedenster Ausgaben entdecken, als er braucht. Dies war das eigentliche Verhängnis Napoleons, daß er weder von dem alten noch von dem neuen Adel als voll angesehen wurde. Jenem nicht genügend blaublütig, diesem allzu ebenbürtig und doch der Despot beider, von denen die einen bessere, die andern dieselben Rechte auf die höchste Stelle zu haben glaubten, erntete er in gleicher Weise hämischen Neid, sowohl von denen, deren ältere Rechte er geschont oder wiederhergestellt, wie von denjenigen, deren neue Rechte er kreiert hatte. Unter seiner Pflege waren der Hydra die Köpfe doppelt wiedergewachsen, welche die Revolution ihr abgeschlagen hatte.

Wenn wir also für den Notfall die Mephistonatur auf mehreer Individuen des ersten Kaiserreichs übertragen und vielleicht für die Asmodeusfunktion bei Napoleons eigner Erotik keinen eigentlichen Vertreter außer etwa Duroc finden, so werden wir, indem wir uns nun zu den Opfern der beiderseitigen Amouren wenden, erst recht auf strikteste Gegenseitigkeit verzichten müssen.

Die Gesetze der Natur und der Kunst sind eben in dem grundlegenden Punkte konträr, daß jene ihre Erscheinungen wiederholt, diese sie nicht wiederholen darf. Wenn wir also zu dem Gretchen der Poesie ein Gegenstück in der Geschichte suchen, so werden wir darauf gefaßt sein müssen, die in ihr gesammelten Züge auf mehrere Frauen verteilt zu finden, von denen die eine mehr dem Charakter, die andre mehr den Schicksalen, keine aber der deutschen Innigkeit jener Phantasiegestalt gerecht wird. Faust hatte eben nur eine Geliebte, während Napoleon der Maitressen viele hatte.

Der Handlungsweise Fausts gegen das geliebte Wesen entspricht psychologisch und real diejenige Napoleons gegen Josephine, wenn auch ihr Schicksal leichter und ihr Charakter ein ganz andrer war.

Beide Liebesverhältnisse waren entsprungen aus wirklicher, gegenseitiger Neigung, welche bei den Männern den Charakter der Leidenschaft und darum auch deren Schicksal hatte, nämlich Gleichgültigkeit nach der Befriedigung.

Inniger und dauernder war das Gefühl von seiten der Frauen, welche ihre treulosen und undankbaren Geliebten durch Beständigkeit ihrer Empfindungen beschämen. Freilich tragen sie ihr Schicksal auf sehr verschiedene Weise: Das germanische Weib duldet ohne Vorwurf, ohne Lockmittel für den entflohenen Liebhaber zu gebrauchen, still für sich allein und nur Gott ergeben; das romanische Weib wird zur eifersüchtigen Furie, zur raffinierten Kokette und sucht selbst Liebeleien auf — doch letztere nur solange und zu dem Zwecke, Napoleon selbst in Eifersucht zu versetzen.

Josephine würde mit diesem kläglichen Surrogat der Liebe zufrieden gewesen sein, um Napoleon nicht ganz zu verlieren; Gretchen hat das Idealbild ihres Herzens ungetrübt und ungeteilt selbst in den Kerker gerettet; sie bedarf dessen Realgebilde fortan weder, noch befriedigt es sie mehr, weil es ihrer Illusion nicht mehr entspricht.

Josephine hat ihre Ansprüche an Napoleons Liebe allmählich auf ein Minimum herabgeschraubt, daher ihr jahrelanges Hangen und Bangen zwischen Ehe und Scheidung; Gretchen hat die ihrigen zu einem Maximum emporgetrieben, welchem der Mensch Faust nicht mehr entsprechen kann, daher der plötzliche Bruch zwischen ihnen, ohne jegliche Bemühungen des Weibes, das Substrat ihrer Gottheit wiederzugewinnen; daher ihr Grauen vor ihrem teufelverfallenen Heinrich, der — wie sie mit einem letzten grellen Bewußtseinsblitz erkennt —

der schroffste Gegensatz dessen ist, den sie unter jenem Namen anbetete in Glück, Sünde, Leid und Tod.

Eine gewisse tragische Größe kann aber auch Josephine nicht abgesprochen werden, nachdem sie wirklich verstoßen worden ist, denn sie bewahrt dem Manne, der sie teils der Politik, teils seiner Veränderungslust zum Opfer gebracht hatte, ihr Herz treuer als je während ihrer Ehe. Auch sie lernte ihren Besitz eigentlich erst nach seinem Verlust richtig schätzen, und Napoleons Sturz, weit entfernt davon, ihr als eine Vergeltung der Vorsehung zu erscheinen, brach ihr das Herz.

Die Tragik ihrer Schicksale hatte dort aus einem schlichten Bürgermädchen, hier aus einer leichtsinnigen Weltdame wirkliche Heldinnen geprägt.

Äußerliche Beziehungen ließen sich mancherlei feststellen.

Wie Gretchen so hat auch Josephine die Schrecken des Kerkers und die Vorgefühle des Todes durch Henkershand kennen gelernt, wenngleich aus andern Ursachen und in verschiedener chronologischer Reihenfolge.

Wie Gretchens Liebesverhältnis zu Faust der kirchlichen Weihe entbehrte, so hat auch Josephine dem General, Konsul und Kaiser zunächst ohne priesterliche Einsegnung angehört, was freilich bei der Aufhebung derselben in Frankreich für letztere keinen sittlichen Vorwurf einschließt.

Auch in der Lust am Putz gleichen sich beide Frauen: Gretchens Freude am Schmuck wird der Hebel zu ihrem Unglück; Josephinens Luxus hatte zwar nicht dieselbe Tragweite, trübte aber ihr Verhältnis zu ihrem Gemahl vorübergehend und zog ihr manche pekuniäre Schwierigkeit zu.

Wie Gretchen gegen die Person und die Pläne Mephistos die ausgesprochenste Abneigung an den Tag legte, so hatte auch Josephine einen instinktiven Widerwillen gegen die mephistophelische Clique — an ihrer Spitze Talleyrand —, welche Napoleon die verhängnisvolle Krone in die Hand spielte.

Auch die Beziehungen Napoleons zu seiner Schwiegermutter scheinen einigermaßen denjenigen Fausts zu Gretchens Mutter zu entsprechen: Dadurch nämlich, daß jene keinen Teil an den ihr als Kaiserinnen-Mutter zukommenden Ehren haben wollte, scheint Frau Tascher haben zeigen zu wollen, daß ihr die Verbindung ihrer Tochter mit dem Emporkömmling nicht zusagte. Auch sie hat das Exil ihrer Tochter nicht mehr erlebt. Tragischer freilich und gewaltsamer war das Geschick von Gretchens Mutter.

In einem Punkte scheinen sich nun die Schicksale der beiden Frauen nicht vergleichen zu lassen, und doch liegt gerade in diesem äußerlichen Widerspruch die innere Übereinstimmung.

Gretchen wurde verlassen, als sie Mutter werden sollte, Josephine, weil sie kinderlos blieb.

Jener Umstand war Faust ebenso unbequem, wie dieser Napoleon unerwünscht war.

Aber selbst die umgekehrte Verteilung der Lose würde die Schicksale der beiden Frauen kaum geändert, höchstens gemildert haben. Denn Faust liebte in Gretchen nicht sie selbst, wie sehr ihn auch ihre kindliche Art vorübergehend reizen mochte, sondern ein ihn erfüllendes Ideal, Helena; Napoleon trachtete nach einem Bündnis mit einer Fürstentochter, welche ihm den Thronerben nicht nur schenken, sondern ihn auch adeln sollte. Das Blut des Roturiers in beiden Männern verlangte nach einer aristokratischeren Blutsverwandtschaft, als sie das Kleinbürgerkind und die kreolische Revolutions-Generalswitwe ihnen bieten konnten.

Beide lieben nach Art von Übermenschen nicht ein Weib, sondern das Weib an sich, seine idealste Verkörperung und Vergeistigung. Das ist ein grundlegendes Verhängnis beider geworden, denn nicht Helena erlöst Faust von der Last seiner Sünden, sondern Gretchen, die für ihn gebüßt hat und gestorben ist. Es würde zu weit führen, die tiefsinnige Symbolik der Apotheose Fausts hier auszudeuten und eine Parallele zwischen Una poenitentium und Mater gloriosa zu konstruieren; daß sie nicht unausführbar wäre, dafür die Andeutung, daß beide jungfräuliche Mütter waren, daß beider Söhne gewaltsam endeten — auch für ihre Mütter; jener um seine Mutter vor irdischer Strafe ihrer Sünde zu retten, dieser um die seinige von der ewigen Verdammnis der Erbsünde zu erlösen.

Es gilt vielmehr jetzt dasjenige Opfer Napoleons zu finden, welches zugleich mit Gretchens Verhängnis mehr ihren Charakter teilt, als dies Josephine zugestanden werden kann, welches auch ihm als verzeihender Friedensengel erschien, als er aus der Liste der Lebenden ausgestrichen und als Lebendigbegrabener zur Hölle verdammt worden war.

Als ein Wesen mit der Unschuld, Bescheidenheit, Hingebung und Dankbarkeit Gretchens kann man mutatis mutandis die Gräfin Maria Laczinska-Walewska ansprechen, deren Trauerspiel 1807 begann, 1810 kulminierte und 1815 endete.

Ihr Herz hat Napoleon geschlagen, als er sie über Marie Louise vergaß, hat ihm in Elba die Eintönigkeit der Verbannung erheitert, hat in den hundert Tagen mit ihm gehofft und verzweifelt; St. Helena mit ihm zu teilen, dazu reichte ihr Heldenmut freilich nicht aus, umsomehr da sie damals schon durch andere Bande in Europa zurückgehalten wurde.

In die Lücke, welche sie zum Schlusse ließ, trat — um so bewundernswerter, weil durch nichts verpflichtet — eine andre Heldin ein; eine Engländerin löst die Polin in den Pflichten der Menschlichkeit und Treue ab: die Germanin beschämt die Slavin vor dem Romanen.

Diese — die Gattin des Generals Bertrand — schließt harmonisch die Dreieinigkeit der napoleonischen Gretchengestalten ab.

An ihrer Verkörperung haben drei Frauen ihr Bestes thun müssen: gewiß ein ehrendes Zeugnis für die deutsche Idealjungfrau der Poesie und ihren geistigen Vater. Die Kreolin mit ihrer Liebeskunst, die Polin mit ihrer Liebesinbrunst, die Britin mit ihrer selbstverleugnenden Freundesgunst — es klingt fast so trivial wie das bekannte Lied aus dem Bettelstudenten! So verwandelte das realistisch-dichtende Schicksal seinen Faust auch in diesem Sinne in eine Tragikomödie.

Es erübrigt noch, die Daten in Betracht zu ziehen, an welchen dasjenige sich historisch vollzog und verkörperte, was Goethe poetisch prädestiniert hatte.

Man muß diesen mystisch-religiösen Ausdruck unwillkürlich anwenden, denn die Gretchentragödie war bis auf ihren transscendentalen Abschluß im Himmel 1790 fertig, Josephinens bürgerliche Ehe wurde erst 1796 geschlossen; der Tragödie Faust erster Teil wurde 1808 veröffentlicht; Josephinens Scheidung fand erst Ende 1809 statt, wenngleich sie ihre Schatten schon beinahe ein Dezennium vorauswarf; die Walewskaepisode umfaßt, wie schon erwähnt, die Jahre 1807—15, der pietätvolle Napoleonkultus der Gräfin Bertrand schließt sich daran, und Faust ist elf Jahre nach dem Tode des Eroberers im Drucke vollendet.

Wiederum ähneln diese zeitlichen Durchkreuzungen einem Wettbewerb am Webstuhl der Zeit und an dem der Kunst. Wenn je, so wurde an jenem für Napoleon der Menschheit lebendiges Kleid gewoben — allerdings ein Nessusgewand, welches jenen Herkules umbrachte. Das Gewebe der Dichtkunst, welches dem ersteren so ähnlich war, ist später fertig geworden, und wenn ich Goethe recht verstehe, nicht ganz ohne die Absicht, dem Andenken des Meistverfluchten zu verschönernder Hülle zu dienen.

War dies Goethes Wille, so möge man von beiden Größen groß genug denken, um dem einen die Pietät, dem andern die Ehre nicht zu verargen; das deutsche Gemüt stellt sich damit, daß es dem Gedächtnis des bewältigten Todfeindes einen Augenblick der Wehmut weiht, durchaus kein schlechtes Zeugnis aus.

Es wird die nächste Aufgabe sein, die Phantome in Weibesgestalt zu vergleichen, welchen die beiden Streberseelen nachjagten — sehr zu ihrem Unglück, weil im Widerspruch mit ihrer Natur und mit ihren Zielen.

Faust und Napoleon, die Söhne des Volkes, voller Urkraft und Ureigenheit, die prädestinierten Väter neuer Weltordnungen, begehen damit eine Verleugnung ihres eigensten Ich; sie resignieren auf die Vollendung ihrer Missionen, indem sie nach Legitimität und Klassizität hinschielen.

Damit verlieren sie den Boden unter den Füßen, aus dem sie ihre Kraft schöpften. Ihr Streben nach transscendentalen Speculationen mutet uns wie ein Traum an, aus welchem es nur ein Erwachen

voller Ernüchterung gab. Sie wetteifern mit Ikarus im Fluge über eine Kluft und haben sein Schicksal. Zum erstenmal vergeuden sie ihre Kraft an leere Formen, zum erstenmal lassen sie ihren Blick durch falschen Schimmer blenden — und damit werden sie ihrem Berufe untreu, die Welt von den Phantasmagorieen verrotteter Systeme der Herrschaft und der Kunst zu befreien, und werden verworfen.

Der Faust, wie er konzipiert wurde, ist ein uranderes Gebilde als der Faust, welcher endlich fertig wurde. Sie unterscheiden sich noch schroffer von einander, als beispielsweise der Götz der Sturm- und Drangperiode von der Iphigenie der strengklassischen Zeit. Aus dem berauschenden Most ist ein herber Essig geworden; der größte deutsche Dichter war eben inzwischen der größte Epigone der altklassischen Dichtung geworden. Ein Krümchen hellenisch-römischen Sauerteiges hatte den ganzen germanisch-protestantischen Teig durchsäuert. Die mumifizierte Mythe hatte sich mit der urlebendigen Sage vermählt und ihr — wie ein echter Vampyr — die Lebenskraft entzogen.

Es ist daher jammerschade, daß Goethes Genius, als er im Faust seinen Himmelsflug anhob, die Richtung verlor. Die Sonne der Altklassik war stark im Sinken; während er aber aufstieg, schien sie ihm wieder aufzugehen — wie dem, der im Luftballon abends emporfliegt. Er flog dem täuschenden Gestirn zu, geriet in klassische Nebel und fand den Rückweg nicht mehr.

Der deutsche Faust ist im klassischen Faust untergegangen; der Allegorieenzauber hat sich parasitisch wie ein Netz von Schlingpflanzen um den echten deutschen Baum genestelt. Der Gärtner wäre endlich an der Zeit und am Platze, um Faust von jenem schmarotzenden Wirrwar zu befreien.

Bleiben wir im Bilde: indem der Dichtergeist der klassischen Abendsonne nachzusteigen wähnte, sank er ihr nach. Er wollte antikklassisch werden und wurde deutsch-unklassisch, insofern klassisch dasjenige bedeutet, was ein Volk vom besten seiner Eigenart zeitigt.

Einen ebenso verhängnisvollen Bruch mit seiner Eigenart vollzog Napoleon, indem er sich der Tradition einnivellierte, indem er, der Außergewöhnliche, sich freiwillig in das Joch des Gewöhnlichen einschmiegte, indem er seine Zukunft, die doch nur von seiner Gegenwart abhing, an eine fremde Vergangenheit anknüpfte. Es ist eine traurig lustige Verwirklichung der Fabel vom Pegasus im Joche, wenn wir ihn, der bisher Könige und Kaiser vor seinen Siegeswagen gespannt hatte, ob sie auch knirschten und bäumten, nun selbst am Wagen der Legitimität ziehen sehen, den er so gründlich in den Sumpf gefahren hatte.

Napoleon hätte nicht nötig gehabt, sein Originalherrschertum mit dem Legitimitätsherrschertum zu amalgamieren; er hätte es aufsaugen können.

Wenn Gaudy von Josephine singt: Gesunken war mit ihr Napoleons Stern! — so hat er in gewissem Sinne recht. Zwar war Josephine nur eine Sternschnuppe, aber die nach ihr kam, war ein wahrer Unstern für Napoleon. Nacht mußte es sein, wo Napoleons Sterne strahlten; auch nicht einmal ein von der untergegangenen Deutschkaisersonne belichteter, kalter Mond durfte an seinem Himmel aufgehen. Dieser Mond, wandelbar wie alle Satelliten, war voll, als er Napoleon zu leuchten begann. Aber er wurde allmählich letztes Viertel und endlich gar Neumond, in dem Maße wie er sich der neuaufgehenden Sonne Österreichs wieder näherte.

Es war also unnapoleonisch, unnational und unklassisch, daß der Selfmademan den vergänglichen Abglanz eines fremden, feindlichen, gedemütigten Kaisertums erborgte, daß er den Glanz und das Gefüge seiner neuen Krone brüchig machte durch Oxydation mit den Atomen einer andern, die sich eben unter seinen Händen in Dunst verflüchtigt hatte.

Er verfiel bei der Verfolgung dieses Wahns in denselben verhängnisvollen Fehler, welchen die Bourbonen vor ihm mit dem Verluste ihrer Kraft, ihrer Macht, ihres Rufes, ihres Thrones und Lebens bezahlt hatten. Von Ludwig XIII. an befindet sich dieses ursprünglich so starke Geschlecht der Kapetinger, welches stets neue Zweige aus dem alten Stamme trieb und fast genau 800 Jahre, also länger als irgend eins, das Zepter Frankreichs getragen hatte, durch stete Inzucht mit den Habsburgern in Dekadenz. Tu felix Austria nube! läßt die kühne Umkehrung zu, daß diejenigen, welche eine Tochter aus dem österreichischen Kaiserhause heiraten, sich ihres Glückes zu Gunsten jenes begeben. So unlogisch dies auch ist, so historisch ist es doch — denn in der Geschichte gilt der Satz des Widerspruchs. Napoleon hätte nun die Geschichte kennen sollen, um zu wissen, daß er mit dem Titel Neffe Ludwigs XVI., Großneffe Ludwigs XV., Urgroßneffe Ludwigs XIV. auch deren verhängnisvolle Erbschaft antrat; er hätte wissen müssen, daß er, indem er Schwiegersohn des österreichischen Kaisers wurde, der Tradition der Habsburger, welche in A E I O U ihren tiefsinnig-spielerischen Ausdruck gefunden hat, Konzessionen machte, die eigener Resignation gleichbedeutend waren.

Es wird unterdes klar geworden sein, daß ich Helenas Gegenstück in Marie Louise sehe.

Es könnte weithergeholt erscheinen, wollte ich darauf hinweisen, daß in dieser Tochter des Hauses Habsburg-Lothringen ohnehin ein Teil französischen Blutes floß. Es hieße das aber gerade ganz im Sinne Napoleons reden, welcher — bei aller Kühle und Nüchternheit des Denkens — gleichwohl ein Illusionist war, wo es ihm darauf ankam, andern oder sich selbst etwas einzureden. Denn wie er Holland unter dem Titel Alluvium des Rheins als französische Provinz reklamierte, weil dieser ein französischer Fluß wäre, so hätte er auch

seine Ansprüche auf Marie Louise damit begründen können, daß diese eigentlich eine französische Prinzessin wäre.

Immerhin böte diese Extravaganz im Raisonnement den Anfangspunkt des neuen Paares Parallelen zwischen Weltgeschichte und Weltgedicht.

Danach wäre Marie Louise eigentlich nach Wien gekommen, wie Helena nach Troja, also auf unrechtmäßige Weise.

Auch an einem Doppelgänger des Menelas fehlt es nicht, wenn man die Beziehungen des österreichischen Grafen von Neipperg, späteren Gemahls der Exkaiserin, zu ihr schon bis in ihre Mädchen- und Frauenzeit, bis nach Wien und Paris zurückdatieren darf, wie es ein jüngstfranzösischer Dramatiker, wenngleich nicht ohne poetische Lizenz, gethan hat.

Doch wir bedürfen dieser zurückliegenden und zweifelhaften Berührungspunkte nicht, die Charaktere und Ereignisse bieten deren ohnehin. Das Helenafragment im Faust entspricht dem Marie-Louisen-fragment in der Geschichte in mehr als einer Hinsicht. An sich sind Helena in den Faust und Marie Louise nach Frankreich gekommen wie Pilatus in das Kredo. Beide Episoden fallen formell wie inhaltlich geradezu aus dem Verbande ihrer Dramen heraus.

Die Kommentatoren sehen in der Vermählung Fausts mit Helena die Verbindung des romantischen mit dem klassischen Prinzip in der Dichtkunst.

Warum diese sich aber über Gretchens Leiche hinweg vollziehen muß, scheinen sie dabei nicht zu berücksichtigen und zu begründen. Realität und Symbolik, so unvermittelt neben einander und recht eigentlich im Widerspruch mit einander, verlangen doch gebieterisch eine Aussöhnung. Soll das, was Faust um Helena und Euphorion leidet, eine Vergeltung für das sein, was Gretchen und ihr Kind um Faust gelitten haben, so hätte letztere doch nach ihrem Tode eigentlich nichts davon, und — wenn sie sie erlebt hätte — wer weiß, ob ihr dieselbe recht gewesen wäre. Außerdem wäre damit Gretchens Leiden als notwendige Vorbedingung für jene litterargeschichtliche Erklärung der Helenatragödie auch noch nicht erwiesen. Und man darf doch nicht so boshaft sein anzunehmen, daß nach Goethes Überzeugung jene angebliche Versenkung des germanisch-romantischen Geistes in die hellenisch-römische Klassik nur um den Preis des Kindermordes zu erkaufen sei.

Und doch trifft jene abstrakte Erklärung der Vermählung Fausts mit Helena auch für unsre Methode der Beziehungen — allerdings in konkreterer Modifikation — zu, insofern nämlich das habsburgische Kaisertum das klassische, das napoleonische das romantische ist.

Diese beiden Epitheta wird man diesen beiden Dynastieen nicht absprechen, wenn man sich erinnert, daß den Habsburgern nach heiliger Tradition ihre Krone die einzige, echte Krone Karls des Großen ist, während Napoleon seine Usurpation durch die abenteuerliche Legende von seinem Ahnherrn Charlemagne verbrämte.

Die Klassik jener Behauptung liegt ebenso auf der Hand wie die Romantik dieser.

Für denjenigen also, welcher die Helenaepisode im Faust unter politischem Gesichtswinkel betrachtet, bedeutet sie den Bund des korsischen Glücksritters mit der Fürstentochter par excellence, die Ehe des Vertreters des Romanentums, welches just die ersten Knospen der Romantik zeitigte, mit der Prinzessin von Deutschland, welches damals poetisch das künstlerische Erbe des klassischen Altertums angetreten hatte.

Es mag subjektives Empfinden sein, daß der Hauch der Langweile ebenso über der in klassische, d. h. unvolkstümliche Formen gegossenen Helenaepisode ausgegossen liegt, wie über der im Grunde doch trotz aller Etikette recht spießbürgerlichen Ehe der echtblütigen Kaiserin.

Nur zwischendurch sei die Bemerkung gestattet, daß Goethe die beiden Dichtungen, in welchen er das alte deutsche Reich im Sinne hat — Reinecke Fuchs und Helena-Faust — in streng klassischen Metren — Hexametern und Trimetern — schrieb.

Ohne ein Freund von Wortspielen zu sein, kann ich diesmal doch an der Bemerkung nicht vorbeigehen, daß dort der Herr von Malepartus, hier Bonaparte zu klassisch-antiquierten Verhältnissen in Gegensatz gestellt sind.

Und bei dieser Gelegenheit mache ich gleich noch auf den herben Witz der Weltgeschichte aufmerksam, die auch Napoleon eine Helena suchen und ein St. Helena finden ließ.

Das Wenige, was Helena und Marie Louise bei der Kürze ihres Auftretens sonst noch gemeinsam haben, ist eben diese Kürze und ihre inhaltsarme Schattenhaftigkeit.

Beide Frauen sind nur da, um je einen Sohn zur Welt zu bringen und dann in nichts zu zerrinnen unter den Händen derer, die sie zwar beschwören, aber nicht halten konnten.

Sie kehrten nach den Zwischenspielen P a ris und P a r i s, Faust und Napoleon, ohne Sang und Klang, auch ohne Herzeleid wenigstens auf ihrer Seite, dahin zurück, woher sie gekommen waren: in den Orkus und nach Wien, in die Arme der Vorgänger und Nachfolger ihrer Entführer in derselben Person — Menelas und Neipperg.

Niemand hat eigentlich mehr von ihnen gehört, die ihren Gatten am Himmel strahlend aufgingen und ebenso plötzlich erloschen wie Meteore, welche eisig kühl sind, ehe sie erscheinen und nachdem sie erschienen sind. Aus fremden Sphären irrten sie ab in den Dunstkreis dieser planetarischen Existenzen Faust und Napoleon, um ihn wieder zu fliehen und nach kurzer Glut in dem öden Nichts wieder unterzutauchen.

Und die verblendeten Planetenseelen hielten diese Irrwische für herrliche Sterne und strebten ihnen zu. Die Thoren! Ihr Sternenhimmel lag jenseits der gähnenden Leere: in der Unendlichkeit, in der Unsterblichkeit. Die Zentralsonne, um die sie gravitierten, war

der Ruhm; Sternschnuppen und Kometen der Liebe haben sie aus ihrer Bahn und aus ihrem Gleichgewicht gebracht.

Schließlich würde wiederum festgestellt werden müssen, ob dem Gedicht oder der Geschichte die Priorität der Erfindung zugewiesen werden muß. Und auch diesmal hat — da wir der Angabe vertrauen, wonach Goethe die Helenaszene schon 1800 zum Teil geschrieben hatte — der Dichter den Vorsprung vor dem Schicksal, welches seine Vertreterin der Helenarolle erst 1810 auftreten und schon 1814 wieder abgehen läßt. Beide Daten liegen sogar nach der Veröffentlichung des ersten Teils der Fausttragödie, in welchem Helena allerdings unmittelbar noch nicht erscheint. Da aber Napoleons Scheidungsabsichten und Vermählungspläne schon Jahre vor jenes epochale litterarische Ereignis zurückreichen, insofern er sich über die Notwendigkeit der ersteren und nur noch nicht über die Substitutin klar war, ist es vielleicht nicht zu viel Unterschiebung, wenn wir Goethe absichtlicher Zurückhaltung des sonst in sich geschlossenen Helenadramas für fähig halten, bis er ihm die rechte Stelle im großen Faustdrama anweisen konnte.

Es kann uns diese Durchschießung der Dichtung seitens der Geschichte, diese Antizipation der dichterischen Absichten durch die historische Entwickelung, diese Aneignung, eigenmächtige Umarbeitung und ureigene Fortsetzung und Vollendung des langsam wachsenden Textbuches durch das rasch drängende Schicksal beinahe wie ein Kapitel aus den Zeiten der Litteratur vorkommen, da das geistige Eigentum noch keinen gesetzlichen Schutz genoß und dem Raubbau preisgegeben war.

Die Theaterdirektorin Weltgeschichte entdeckte da das Manuskript eines vor Jahrhunderten mit vielem Beifall gegebenen, dann aber vergessenen Stückes in neuer Bearbeitung, aber in leider unvollkommenem Zustande. Flugs studiert sie die Hauptrollen, mit kräftigen Regiestrichen zugestutzt und mit nieversagenden Knalleffekten versehen, ihrer Truppe ein. Um das mittelalterliche Milieu und Kostüm kümmert sie sich bei diesem Unternehmen nicht; im Gegenteil, da augenblicklich Kanonen und Kanonenstiefel, Louisen und Luisenkostüme aktuell sind, geht es zur Not und mit Glück auch in dieser Ausstattung. Um Fortsetzung und Schluß sind Regie und Personal nicht verlegen; sie werden improvisiert.

Fertig ist die Haupt- und Staatsaktion, und der arme überholte Poet mag zusehen, wie er fertig wird und den Schein der Originalität rettet. Ob er ein Ballet, ein Mysterium oder sonst etwas noch nicht Dagewesenes aus dem geplünderten Stoffe zurechtflickt, ist der rücksichtslosen Dame gleichgültig, hat sie doch ihr Zugstück vorweg, über welches die Kritiker noch ein Jahrhundert lang lichtvolle Rezensionen schreiben, während sie sich über den plagiierten Urtext mit augurenhafter Mystagogie den Kopf zerbrechen, wohlweislich aber die staunende Mitwelt nicht merken lassen, daß sie wissen, daß sie nichts wissen.

„Ja, ja, ihr guten Kinder, wenn ihr nur nicht so dumm wäret!“ hat Goethe wörtlich zu Karl von Holtei gesagt, als dieser ihn um die

Auffassung der Helenaszene befragte. Das heißt doch kaum etwas Anderes, als daß man mit der landläufigen Auslegung derselben auf vollständig falscher Fährte war. Aus falschen Voraussetzungen ergeben sich falsche Konsequenzen; ist also die litterarische Deutung der Helenaszene irrig, so muß notwendig auch die litterarische Auffassung Euphorions verkehrt sein.

Dieser Sprößling Fausts und Helenas kann dann folgerichtig niemand anders bedeuten als den Sproß Napoleons I. und Marie Louisens, Napoleon II., den König von Rom und Herzog von Reichstadt.

Diese Rekognoszierung wird freilich mancherlei Konzessionen erfordern, unter denen die schwierigsten die sind, daß einmal Goethe selbst Byron als Modell seines Euphorion bezeichnet hat, zum andern Napoleon II. erst vier Monate nach Goethe gestorben ist.

Die angebliche Apotheose Byrons unter der Maske Euphorions Goethe zu glauben, bleibe jedem überlassen, der auf die Worte des Altmeisters schwört. Meines Erachtens erfordert das mehr gutmütige Leichtgläubigkeit, als der große Mystifikator bei seiner eingestandenen Lust zu fabulieren verdient. Mag immerhin das Gedächtnis des großen englischen Poeten den großen deutschen Geistesverwandten bei der Konzeption jenes aus Licht und Duft gewobenen Phantasiegebildes nicht unbeeinflußt gelassen haben, so ist doch in Euphorion wohl nicht ausschließlich und nicht einmal hauptsächlich Byron verkörpert. Kein Künstler begnügt sich für ein Gebilde mit einem Vorbilde; er verschmilzt deren mehrere zu einem Ideal, indem er aus jedem die edelsten Züge herausgreift. Macht es doch die große Künstlerin Natur bei der Zuchtwahl nicht anders.

Man braucht also Goethe noch lange nicht einen Lügner zu schelten, wenn man ihm die Identität von Euphorion und Byron nur mit dem Vorbehalt glaubt, daß gewiß einmal Byron ihm bei der Schöpfung des Euphorion vorgeschwebt haben wird, ihm daneben aber auch mindestens noch ein andres Modell supponiert. Es kann ihm auch, ohne damit einen Vorwurf zu beabsichtigen, wohl zugetraut werden, daß er die Leute in dem Wahn ließ, der eine Schlüssel, welchen er ihnen selbst gegeben hatte, öffne alle die zahllosen Schlösser des Faustgeheimnisses, um so mehr als ihm nichts daran lag, jedweden in das Allerheiligste dieser Dichtung profane Blicke thun zu lassen.

Gründe zu diesem diplomatischen Verfahren hatte er genug — das kann nicht oft genug wiederholt werden.

Der gewichtigste mochte die Überlegung sein, daß es sich für einen deutschen Dichter wenig empfehlen würde, in einer Zeit, welche die Wiedergeburt des deutschen Reiches vorbereitete, den Erzfeind seiner Nation — wenn auch nur scheinbar und absichtslos — zu glorifizieren.

Die guten Deutschen sind von alters her der glaubensstärkste und glaubensfrohste Stamm gewesen in religiöser, politischer, wissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht.

Sie, die — nach einer ziemlich plausiblen Hypothese — den schmächtigen, krausköpfigen Graeko-Romanen die kraftstrotzenden, hochwüchsigen, langlockigen Urbilder ihrer Götter- und Heldengestalten geliehen hatten, behielten und besaßen selbst nur eine sehr nebelhafte Götterwelt, welche kaum erheblich klarer und reicher wäre, wenn Ludwig der Fromme den deutschen Heldenliedern gegenüber weniger Omar gewesen wäre.

Und doch wie viel tiefer und edler war ihr Verhältnis zu ihren Asen, als das der Südeuropäer zu ihren Olympiern! Die griechisch-römischen Götter führen Sittendramen, die germanisch-nordischen Tragödien auf; jene fanden einen Offenbach, diese einen Richard Wagner; sie verhalten sich zu einander wie Gounods Faust zu Goethes Faust. Die Griechen und Römer hielten auch längst nichts mehr von ihrer Mythologie, als das Christentum sie ablöste; die Germanen glaubten noch an die ihrige, als Jahrhunderte später die Bekehrung auch an sie herantrat — und glauben noch jetzt an sie: im Märchen.

Die Germanen waren eben, solange sie sich rein und frei erhielten, selbst geborene Erdengötter von starker und eifriger Natur, welche keine andern neben sich duldeten; das war ihre Stärke und ihre Schwäche: sie führte zur „Vernichtung der Besten" und bewies gleichzeitig die Unverwüstlichkeit der Deutschen.

Dasselbe Volk, welchem Dulden ein fremder Begriff war, nahm den wehrlosesten und demütigsten aller Dulder, den verstoßenen Sohn eines fremden Stammes mit einer Inbrunst der Liebe und mit einer Tiefe des Verständnisses als seinen Gott an, in welchem keine Rasse mit ihnen wetteifern kann.

Über diesem Idealismus aber, mit welchem sie stets sein Bestes gaben, über dieser Selbstlosigkeit, die Vorarbeiter anderer Rassen und Völker zu sein auf allen Gebieten, zufrieden in dem Bewußtsein, das Ihre gewissenhaft geleistet zu haben, pflegten die Deutschen mit dem Lohn von jeher zu kurz zu kommen.

So ließ sich dasselbe Volk, welches das imperatorische Rom zusammenschmetterte, gleichzeitig in das Joch des hierarchischen Rom spannen und besorgte diesem willig ein Jahrtausend lang die Geschäfte; und hätte es sich dessen nicht durch Luthers Mund geweigert, was wäre aus dem Christentum geworden?

Dieses innige Verhältnis der Deutschen zu ihrer Gottheit beruft und berechtigt sie aber auch, ab und zu als Götter zürnend und strafend in die Welt zu treten; dann erwacht in dem Volke der Denker, Träumer und Prügelknaben der Berserker, und es wird auf einige Zeit der Gerichtsvollzieher der Vorsehung — um nach gethaner Arbeit sanft zu ruhen.

Ob unterdessen die Rauferei um ihn her wieder anhebt, ob dabei auch für ihn einige Schläge mit abfallen, kümmert den Deutschen nicht; er brummt im Traum und schlummert ruhig weiter, bis ihn wieder

einmal der Hauswirt der Welt aufrüttelt und ruft: Nun Michel, mache Feierabend und schaffe Ordnung! Und dann fliegt eine weltgeschichtliche Aera hinaus, gepackt von dem Hausknecht Europas.

So geschah es dem griechisch-römischen Altertum — aber es hatte seine Schmöker im Logis zurückgelassen; Michel fiel darüber her und wurde — ein gebildeter Hausknecht.

Immer aber kam der Romanismus wie ein unverdrossener Handelsmann, nachdem er zur einen Thür aus Deutschland hinausgesteckt worden war, zu einer andern unter anderer Maske wieder herein und immer ließ er in der Eile irgend ein Danaergeschenk zurück, welches Michel unter seine teuren Andenken aufnahm.

Der Papismus, das römisch-deutsche Kaisertum, das Zeitalter der letzten drei Ludwigs von Frankreich, der Napoleonismus sind solche Akte romanischen Hausfriedensbruches in Deutschland; die Kutte, das rote Wallfahrerkreuz, die eiserne Krone, die Mode und die Revanchebereitschaft sind solche Hinterlassenschaften gewesen.

Die Erbfeindschaft zwischen Germanentum und Romanentum ist älter als dieses Vierteljahrhundert seit ihrer letzten Auffrischung durch Sedan, Paris und Frankfurt; eine kühne Hypothese führt sie bis auf die Ilias zurück, wenn man jene Seekönige vor Troja mit achäischer Gefolgschaft als Nachkommen nordher eingewanderter Bezwinger der Autochthonen, und die Troer als Stammväter der Römer ansehen darf. Dafür spräche der Umstand, daß Griechenland den Stempel der Zwietracht und Größe trug wie Deutschland, während die romanischen Reiche stets nach der Einigkeit hingravitierten.

Daher kommt es wohl auch, daß die Hauptgestalten in den drei größten Weltgedichten, Ilias-Odyssee, Nibelungenlied und Faust, nämlich Agamemnon, Achilles, Odysseus — Gunther, Siegfried, Hagen — Faust, Valentin, Mephistopheles einerseits, sowie Briseis und Chryseis, Brunhild und Chriemhild, Gretchen und Helena uns in Charakteren und Schicksalen verwandt erscheinen.

Jene Männertypen wiederholten sich nun zu Goethes Zeiten in Napoleon, Enghien und Talleyrand, und jene Frauentypen in Josephine und Marie Louise, und ebensowenig wie der Nibelungendichter seine Geistesverwandtschaft mit dem alten Iliasdichter, ebensowenig wie Goethe geahnt hat, daß er zum Homer einer neuen Iliade und zum Sänger einer neuen Nibelungennot wurde, ebensowenig hat er anfangs gewußt und gewollt, daß er zum Poeten einer Napoleonade würde und daß eine höhere Macht gleichzeitig und insgeheim mit seinem Werke eine neue Verwirklichung des alten tragischen Vorwurfs vollzog.

Und als er es gewahr geworden war, war ihm die „Tumpheit“ seiner Nation eine genügende Bürgschaft gegen jeden „Zwivel“ dieser Parzivalnaturen, dieser reinen Thoren, welche Wunder geschehen sehen, ohne zu fragen und ohne zu ahnen, wie nahe sie sie angehen.

Dieser Exkurs hat schon einige Blicke vorausgethan, deren Richtigkeit wir nun nachzuprüfen haben.

Der Name Euphorion ist von einem altgriechischen Dichter entlehnt. Seine Übertragung von jenem obskuren Mystiker aus Chalkis auf den himmelstürmerischen Poeten Albions würde für letzteren meines Erachtens keine besondere Schmeichelei einschließen.

Auch etymologisch sind die Namen Euphorion und Byron schwerlich bezüglich.

Denn dieser, in der älteren Form Burun und Boron lautend, hat mit dem altenglischen beran-tragen lautgesetzlich nichts zu thun, und mit irgend einem andern angelsächsischen Wortstamm schon darum überhaupt nichts, weil die Byrons aus der Normandie stammen. Überdies hat Goethe wohl nicht sprachvergleichende Kenntnisse genug besessen, als daß er ein — obendrein unetymologisches — Wortspiel zwischen Byron und Euphorion mit dem Tertium comparationis „Tragen“ hätte beabsichtigen können.

Insofern nun Euphorion den Besitzer der *εὐφορία*, des reichlichen und leichten Tragens, der Fülle und der Geduld bedeutet, scheint er auf Byron erst recht nicht zu passen, welchem Schicksal und Charakter weder leichtes noch geduldiges Tragen verliehen hatten.

Übrigens widerspricht der Identität Byrons mit Euphorion m. E. eine Tagebuchnotiz vom 2. März 1825 geradezu des Wortlauts: „Scherz über Lord Byrons Pakt mit dem Satan.“ Nun hat Euphorion doch keinen Packt mit Mephistopheles geschlossen, sondern Faust. Faust — und nicht Euphorion — verteilt auch Morea an die Heerführer, welche an seiner Befreiung und Eroberung geholfen haben, ebenso wie Byron die Seele des griechischen Freiheitskrieges war. Wenn also — was wahrscheinlich ist — Byron dem Dichter bei der Ausgestaltung der Helenaszene vorgeschwebt hat, so hat er eher für Fausts, als für Euphorions Rolle Modell gestanden. Byrons Verhältnis zur Gräfin Guiccioli ist überdies eine echte Helenaepisode zwischen dem großen Briten und der Tochter des Südens — allerdings nicht in Hellas, sondern in Italien. Das hat aber nichts auf sich, denn Byron selbst hat die Geschichte Don Juans und Haidees, unter welchen Namen er selbst und Therese Guiccioli versteckt sind, nach Griechenland verlegt; warum sollte Goethe sich nicht eine ähnliche Freiheit haben erlauben dürfen?

Einen Pakt mit dem Satan läßt Byron, der Vater beziehentlich die Personifikation seiner Helden, Kain und Manfred schließen. Wie konnte ihn da Goethe zum Sohne des Verbündeten Mephistos machen?

Eher stimmt der Name Euphorion zu der Geschichte und dem Wesen des Sohnes Napoleons I., welchen das Schicksal die beiden Bedeutungen der Euphoria empfinden ließ, indem es ihn den jähen Wechsel von der Fülle der Macht zur ohnmächtigen Ergebung durchmachen ließ. Der

Abstand zwischen dem König von Rom und dem Herzog von Reichstadt wird in dem doppelsinnigen Namen Euphorion fein charakterisiert.

Aber es bedarf dieser künstlichen Deutung einer etwaigen Namenssymbolik nicht; der Vergleich des Temperaments und des Lebens Euphorions mit Byron und mit Napoleon II. muß entscheiden.

Fausts Sohn ist ein vorwiegend ätherisches Wesen, welches mehr von der zarten Schattenhaftigkeit seiner Mutter als von der derben Körperlichkeit seines Vaters an sich hat. Auf der Bühne pflegt er von weiblichen Darstellern verkörpert zu werden; seiner ganzen sylphenhaften Natur haften denn auch mehr weibliche als männliche Züge an.

Darin unterscheidet sich Euphorion wesentlich von Byron, dessen ausgeprägte Männlichkeit wohl über jeden Zweifel erhaben ist, und ähnelt Napoleon II., dem Mutterkinde mit dem zarten Körper, der einundzwanzigjährig der Schwindsucht zum Opfer fiel, dem ebenso sentimental angelegten wie ehrgeizdurchglühten Gefangenen des Wiener Hofes, der Geisel Europas gegenüber der Geißel Europas, dem unmöglichen Geschöpf einer unmöglichen Politik. Der Zwittersprößling eines Menschen und eines Schattens, Euphorion, und der Mischling aus Plebejersäften und Fürstenblut, Napoleon II., konnten in der realen Welt den Boden unter den Füßen nicht finden; sie waren von vornherein dem Untergange geweiht. Von der Zukunft abgeschnitten, ohne Lebensbedingungen für die Gegenwart, innerlich gespalten, leben sie beide in den großen Erinnerungen der Vergangenheit, verzehrt von dem Widersprnch ihrer Existenz, ein Sein im Nichtsein.

Der Versuch, die ihnen gesteckten Schranken zu überspringen, führt sie in das Grab. Sie werden die Opfer ihrer Sehnsucht nach Höherem. Euphorion zerschellt, Napoleon II. zerrüttet seine Gesundheit durch übertriebene Studien.

Dabei ist es meines Erachtens unerheblich, daß sich die Reihenfolge beider Ketten von Thatsachen zuweilen überkreuzt, daß z. B. Napoleon zuerst Marie Louise verlor und den Tod seines Sohnes nicht erlebte, während Faust zuerst Euphorion sterben sieht und dann erst Helena lassen muß, aber darin wenigstens stimmen auch die äußern Ereignisse überein, daß Euphorion wie der junge Napoleon in den Armen ihrer Mütter ihre kurzen Laufbahnen jäh beenden.

Ebenso belanglos darf es erscheinen, daß Goethe, der geistige Vater Euphorions, den Tod Napoleons II. ebensowenig erlebte wie Napoleon I., der leibliche Vater dieses Prinzen.

Der König von Rom war politisch schon tot, als er kaum zu leben angefangen hatte. Der Sturz des Vaters zerriß den Lebensfaden des Sohnes gleichzeitig, und die körperliche Auflösung des Napoleoniden war nur das Verglimmen des Dochtes, dessen Flamme längst ausgelöscht war.

Es erübrigt, die Daten für Euphorion und für Napoleon anzugeben. Daß Euphorion dem ersten Bruchstück der Helenaszenen von

1800 noch nicht angehörte, ist erwiesen, Goethe hatte also drei Dezennien Zeit, um diese Gestalt so auszubilden, wie sie heute erscheint. Des weiteren bliebe dann festzustellen, wieviel davon der Dichter vor folgenden Daten aus dem Leben des Napoleoniden vollendet hatte, um das Rätselhafte und das Erklärliche dieser Übereinstimmung von Geschichte und Dichtung zu scheiden.

Dieser war geboren 1811, wurde 1814 aus Paris gebracht, erlebte 1815 die Abdankung seines Vaters, 1821 dessen Tod und starb selbst 1832.

Die Tagebuchnotizen erwähnen die Helenaepisode in lakonischer Kürze nur in den Jahren 1800, 1825 und 1826, Euphorion aber gar nicht. Wenn man sich danach für berechtigt erachtet, auch die Euphorionszene auf die beiden letzteren Jahre zu datieren, so wäre sie geschrieben worden zu einer Zeit, da Byron schon tot war, Napoleons Sohn aber noch lebte.

Daraus wird sich schwerlich ein Grund ableiten lassen, welcher die Identität Euphorions mit Byron wahrscheinlicher machte als mit Napoleon Franz.

Doch es ist gleichgültig, ob und wieweit dem Dichter Euphorions die Priorität vor dem Schicksal, seinem Verkörperer, zukommt; wenn Goethe überhaupt jemals die Beziehungen entdeckt hat, welche das Schicksal zu seinem Werke gesponnen hatte, so wird er deren jedenfalls auch in diesem Punkte empfunden haben. Mag er darum ihnen zu liebe viel, wenig oder nichts an seinem Phantasiestück geändert haben, oder mag er von dem einen oder von dem andern Modell mehr oder weniger dazu verwendet haben — mir genügt gezeigt zu haben, daß mit oder ohne Goethes Zuthun der Napoleonide und der Faustide verwandte Wesen sind.

Mit dieser Umsetzung der Hauptrollen des poetischen in einen politischen Theaterzettel dürften einerseits der Hauptteil des Interesses, andrerseits auch die Mehrzahl der Wechselbeziehungen erledigt sein. Die Staffagefiguren der beiden Zentralgruppen sind mehr Geschöpfe des Zufalls und müssen auch mehr das Kolorit ihrer Zeit tragen als die Hauptpersonen, denen sie als Folie und Milieu dienen sollen, ohne einen speziellen Selbstzweck zu vertreten.

Und dennoch mögen zur Vollständigkeit des Systems der Vergleichungen noch einige Stichproben aus den beiderseitigen Chargenrollen herausgegriffen werden, um zu zeigen, bis in welche Einzelheiten sich der Parallelismus verfolgen läßt.

Fausts Famulus, ein trockener Schleicher, aber als praktischer Mensch glücklicher und selbstzufriedener als sein idealdurstiger Meister, findet auf der Weltbühne sein Gegenstück naturgemäß in demjenigen Satelliten Napoleons, welcher allein dank seiner wagnerähnlichen Nüchternheit den Untergang der bonaparteschen Welt überdauerte, in Bernadotte, dem vorsichtig-schlauen Feldwebel und nachmaligen König von Schweden.

Wie Wagner, so ist Bernadotte Pedant und Praktiker zugleich. Wie jener seinem Lehrer die realen Seiten seines Wissens ablauschte und dann in sein Erbe eintrat, so wußte auch Bernadotte die günstigen Chancen des napoleonischen Regimes geschickt auszunützen und besser festzuhalten, was er war und was er hatte, als sein Gebieter selbst und jeder seiner Helfershelfer. Das Ränkehafte in Bernadottes Charakter, seine Gepflogenheit, andern das Wasser zu trüben, um selbst darin zu fischen, kommt allerdings in dem harmlosen Wagner nicht recht zum Ausdruck, weder in seinem Auftreten im ersten, noch im zweiten Teile.

Die chronologische Folge und ihre Konsequenzen sind folgende: Wagner findet sich — herübergenommen aus dem Puppenspiel und der Volkssage — natürlich schon im Göchhausen-Manuskript von 1775, in dem Faustfragment von 1790 und erst recht in dem Druck der Tragödie von 1808. In dieser Zeit wurde aus dem Sergeantmajor Bernadotte der durch bonapartesche Strategie in mehreren Schlachten siegreiche Fürst von Pontecorvo und durch die Ehe mit einer Jugendgeliebten Napoleons, der Schwester der Madame Joseph, dessen Schwager zweiter Linie.

Nach dieser Zeit beginnt seine zweideutige und feindselige Stellung zu Napoleon: von 1810 bis 1818 adoptierter Kronprinz der skandinavischen Reiche, war er jener laue und unzuverlässige Verbündete der Alliierten und dann lange bis nach Goethes Tode König von Schweden und Norwegen.

In die Zeit seiner Kronprinzen- und Königschaft fällt wahrscheinlich die Fortführung der Wagnerrolle im zweiten Teile des Faust.

Wagner selbst ist nun eine allzu neutrale Natur, um unmittelbar große Anklänge an den ebenso neutralen Charakter Bernadottes haben zu können.

Mittelbar jedoch läßt sich eine Beziehung zwischen beiden finden: Wagner war Junggeselle und Bernadotte war Strohwitwer, seit er Kronprinz geworden war, denn seine Frau zog es vor, in Frankreich zu leben. Daher sah es um die Nachkommenschaft beider gleich dürftig aus. Der einzige Sprößling Bernadottes und der künstliche Erzeugte Wagners, Homunkulus, lassen sich vergleichen, denn beider Zukunft stand auf gleich schwachen Füßen. Bernadotte hatte sich um die Alliierten nicht diejenigen unzweifelhaften Verdienste erworben, daß er nach Napoleons Sturz vor einem ähnlichen Schicksal ohne weiteres sicher gewesen wäre. Mit Bernadottes Enterbung wäre aber auch diejenige Oskars besiegelt gewesen. Auf diese Fragen, in denen das letzte Wort noch nicht gesprochen zu sein schien, könnte Goethe die Verse 8469—8473 gemünzt haben. Sie könnten diesen Sinn haben, wenn sie zwischen 1815 und 1818 geschrieben worden sind, wo Bernadotte beinahe die Früchte seiner Schaukelpolitik geerntet hätte. Freilich können sie ebensogut in jedem andern der Jahre zwischen 1808 und 1832 verfaßt worden sein.

Noch ein andrer Schüler Fausts findet sein Urbild in der Geschichte, derselbe, welcher als Baccalaureus wieder auftritt. Sein Bildnis ist gleichfalls in zwei zeitlich getrennten Perioden entstanden wie dasjenige Wagners, hat aber vor diesem größere Schärfe der Umrisse voraus. Sein historisches Gegenstück sind die Bourbonen, oder um eine einzelne Person zu bezeichnen, Ludwig XVIII.

Des Schülers erstes Auftreten zeigt denselben als einen pedantischen haltlosen Schwachkopf, welcher sich von Mephistopheles düpieren läßt. Man darf, als er abgeht, von ihm erwarten, daß er getreulich die Ratschläge des professorlich verkappten Teufels befolgen, also Collegium logicum traktieren, sich an die Metaphysik machen, Paragraphos wohl einstudieren und, was er schwarz auf weiß besitzt, getrost nach Hause tragen werde.

Dies mutet an wie eine Satire auf das bourbonische Staatsprinzip, welches für die politische Logik das Wort L'État c'est moi als Satz der Identität aufgestellt hatte, der sich nur zu bald als Satz des Widerspruchs erweisen sollte. Auch der Satz des ausgeschlossenen Dritten hatte in jener Staatskunst durch das Wort car tel est notre plaisir seinen eigenartigen Ausdruck gefunden. Daß die Metaphysik der Bourbonen ihrer Logik entsprach, beweist die Revolution, welche sie die wahre Natur der Dinge praktisch ganz anders kennen lehrte, als sie sich dieselbe theoretisch zurecht gelegt hatten. Und wenn je die Nichtigkeit des Paragraphenunwesens und des Schwarz-auf-Weiß nachgewiesen worden ist, so ist dies in den Jahren von 1789 bis 1815 in Frankreich geschehen.

Der Spender jener verhängnisvollen Ratschläge ist im Drama Mephistopheles, in der Geschichte vielleicht nicht Talleyrand unmittelbar und selbst, aber doch seinesgleichen: die Adelspartei, welche den Vorfahren des übelberatenen sechzehnten Ludwig die Autokratie nicht verzeihen konnte, die jene auf ihre Kosten erworben hatten, und welche, satt der Kriecherei vor dem Roy Soleil, seinen unglücklichen Ururenkel von einem Fehler zum andern trieben, um im Trüben eine aristokratische Oligarchie fischen zu können.

Jene Aussprüche Ludwigs XIV., welche dem Triumphgefühl über die Niederwerfung der Fronde entsprangen, haben ihm und seinen Nachfolgern jene stille Fronde geschaffen, welche nach 1789 offen mit dem Sansculottentum fraternisierte. Ihr entstammen die Adligen und die Geistlichen — und Talleyrand war beides —, welche Ludwig XVI. jene Siegesbülletins seines Ahnen entgelten ließen. Sie hatten inzwischen das Königtum in jenem Wahne bestärkt, welcher ihm nach eignem Eingeständnis ein déluge verbürgte. Es war also mephistophelischer Geist, der aus der Hofkamarilla der Bourbonen sprach.

Dieser frivole biblische Vergleich ist gleichsam nur die Konsequenz jenes biblischen Stammbuchverses, welchen der Teufel dem genarrten Scholaren mit auf den Weg giebt. Auch dieser läßt eine Nebendeutung

mit politischem Beigeschmack zu. Die jesuitische Dialektik Mephistos will mit diesem Zitat aus der Vergangenheit: „Ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist“, auf ein künftiges Ereignis anspielen.

Goethe mag selbst noch nicht gewußt haben, ob er diese Prophezeiung des Teufels später einmal an dem Schüler wahr machen werde, als er sie schrieb; denn, vor 1775 und 1790 geschrieben, weil im Manuskript und im Faustfragment die Schülerszene in einer Urform bereits vorhanden war, konnte sie schwerlich schon doppelsinnig mit Beziehung auf die Bourbonen gedacht worden sein, da deren Tragödie damals die Erfüllung der Prophezeiung an ihnen noch nicht ahnen ließ.

Das Schicksal hat aber den vom Dichter fallengelassenen Faden aufgenommen und als Atropos durchschnitten.

Mehr, denn anderswo könnte hier die Sachlage verlocken, Goethe einen unbewußten Seherblick zu insinuieren, aber da alles mit rechten Dingen zugehen muß trotz Hamlets Versicherung, daß es mehr Dinge zwischen Himmel und Erde gebe, als unsre Schulweisheit sich träumen lasse, verzichten wir darauf, in Goethe einen Hellseher, ein Medium, eine Kassandra zu sehen.

Daß Mephistopheles den Schüler pluralisiert, hat mit den Bourbonen als Mehrzahl natürlich nichts zu thun; der Teufel gebraucht den stereotypen Wortlaut der Bibel, ohne daß er damit auch gleich die Gesamtzahl schülerhafter Hohlköpfe zu meinen braucht, deren Repräsentant der Scholar ist.

Aber unter allen Fürstengeschlechtern hat wohl kaum je eins seine unverbesserliche Unfähigkeit zu regieren unzweifelhafter dargethan, als die letzten Bourbonen. Keins war auch von seiner Gottähnlichkeit — dem auf die Spitze getriebenen Gottesgnadentum — so durchdrungen als jene dekadenten Deszendenten des Sonnenkönigs, dessen Tradition einem Nero und einem Sardanapal zugleich abgeborgt erscheint. Kurz, sie waren sicut deus. Keins hat auch so entschieden den Unterschied kennen gelernt zwischen dem bonum in Gestalt versailler Feste und des Hirschparkes und dem malum in Gestalt des Temple und der Guillotine.

Damit ist die Schülerszene im ersten Teil des Faust auf die Vorgeschichte der Revolution projiziert worden; es gilt nun, dasselbe Verfahren mit dem Baccalaureus auf deren Nachgeschichte zu versuchen.

An vorläufigen Einwänden gegen das Gelingen lassen sich zunächst zwei aufstellen. Einmal nämlich steht die Baccalaureusszene, wenn sie die Restauration der Bourbonen bedeuten soll, im Drama chronologisch nicht an der Stelle, welche das historische Ereignis fordern würde, nämlich nicht am Schlusse des Gedichts, während sie in der Geschichte der Revolution und Napoleons erst am Ende spielt.

Diese zeitliche Diskordanz darf aber als unerheblich betrachtet werden, gelten doch für das szenische Geschehen andre Gesetze und Rücksichten als für das historische.

Auch daß der Baccalaureus nicht bleibt, beziehentlich nach seinem Abgange nicht wiederkehrt, wie Ludwig XVIII. es nach den hundert Tagen that, muß durch die Regeln der dramatischen Architektonik als begründet erscheinen, denn die Bühne verlangt einen abgerundeten Ausschnitt, die Geschichte dagegen ist ein kontinuierliches Ganze.

Ernster wäre der Einwurf zu nehmen, daß der Baccalaureus offenkundig Fichtesche Philosophie entwickele. Wenn aber diese Stellen erst nach den bezüglichen historischen Ereignissen verfaßt sind, wie dies von dem zweiten Teil überhaupt mehr oder minder angenommen werden muß, so können sie außer dem Zweck der Persiflage der Ich-Philosophie immerhin noch den Nebenzweck gehabt haben, der Deckmantel für historische Anspielungen zu sein.

Der Jüngling, welcher sich dem faustisch-maskierten Teufel zum zweiten Male vorstellt, hat mit den Bourbonen das gemein, daß er nichts gelernt und nichts vergessen hat.

Seine Theorieen gipfeln mit in dem kühnen Satze, daß die Welt nicht war, ehe er sie erschuf. Diesen haben die Bourbonen in lächerliche Praxis umgesetzt. Die zwanzig Revolutions- und Empirejahre zählten in ihrem Kalender nicht; was die Machthaber während dieser beiden Dezennien vernichtet oder geschaffen hatten, war für sie weder das eine noch das andere. In diesem Sinne haben sie das Interregnum einfach mit dem Paradoxon abgethan: Es war nicht.

In diesem Sinne hat auch der französische König, der überdies ja auch der allerchristlichste war, seine Welt erschaffen. Getreu dem Grundsatze le roi ne meurt pas gab es ja von Anfang an in Frankreich nur den König wie in Ägypten den Pharao und in Peru den Inka. Die Namenkette der achtzehn Ludwigs drückt deutlich den Grundsatz aus, daß das royalistische Prinzip die Hauptsache, das königliche Individuum die Nebensache war, und das Kapetingerhaus war das älteste und das erste des katholischen Christentums. In keiner Fürstenfamilie ist die Unsterblichkeit des Königs so zur Staatsdoktrin geworden wie bei ihnen.

Der Scholar-Baccalaureus, welcher als Typus des mittelalterlichen Vagantentums verschiedene Strahlen gleichsam in einem Brennpunkte sammelt, ist der Bourbone *κατ᾽ ἐξοχήν*, dessen Geschlecht noch heute an chronischem Emigrantentum und Vagantentum leidet.

Unsre Betrachtung hatte den Zweck, diesen Charakter spektralanalytisch zu zerlegen und an der Kongruenz verschiedener dunkler Linien die Existenz gleicher Elemente in dem poetischen und in den politischen Hidalgos nachzuweisen.

Die steigenden Schwierigkeiten der Identifikation dürfen nicht von weiteren Versuchen derselben abhalten. Der folgende, ein geschichtliches Urbild für Valentin aufzufinden, scheint von vornherein an dem Umstande zu scheitern, daß ihm streng genommen in der Geschichte eine Lücke entspricht.

Der Bruder Gretchens im Drama existiert als Verwandter Josephinens auch in weiterem Sippungsgrade nicht. Es muß also genügen, wenn wir eine Figur finden, welche mit Josephine nur ideal verwandt war, etwa durch Lebensanschauung oder Sympathieen, und ein blutiges Opfer Napoleons und Talleyrands wurde, wie der brave Soldat als ein solches Fausts und Mephistos fiel.

In der Reihe der Justizmorde des Korsen stehen die Namen Palm, Hofer und Enghien zur Auswahl.

Als Widerspiel Valentins zu gelten hat der deutsche Buchhändler die geringste Aussicht; besser schon würde der tiroler Freischarenführer die Bedingungen erfüllen, aber er fällt ja eigentlich für die Interessen Marie Louisens, unsrer dichterisch rekognoszierten Helena.

Am ungezwungensten deckt sich Valentin mit dem Herzog von Enghien. Als Franzose steht dieser junge Bourbone Josephine zunächst landsmannschaftlich näher als die Deutschen Palm und Hofer. Auch ist er wie Valentin Militär, was jener gar nicht, dieser wenigstens nicht von Beruf war. Im Solde Englands und unter den Fahnen der Emigranten stehend, ist er in gewissem Sinne Söldner wie Valentin.

Als Geistesverwandten Josephinens erweist er sich dadurch, daß auch er Napoleon entgegenarbeitet wie sie z. B. gelegentlich der Annahme der Kaiserwürde, freilich aus andern Motiven und mit verfänglicheren Mitteln als die Gattin des ersten Konsuls.

Ob er wirklich Anschläge gegen Bonapartes Leben geplant hat, oder ob dieser solche nur als Vorwand für seine Blutthat erfand, bleibe dahingestellt, wie ja auch Valentins Absicht Faust den Anlaß geben muß, ihn zu morden.

Auch ihm, dem politisch wie kirchlich streng legitim Gesinnten, mochte Josephine, die kirchlich unlegitime Gattin des von Geblüt unlegitimen Gebieters Frankreichs, dieselben Vorwürfe zu verdienen scheinen, wie sie Gretchen von ihrem Bruder erfuhr.

Nichtsdestoweniger hat Josephine dem Unglücklichen, als er in Napoleons Gewalt gefallen war, die lebhaftesten Sympathieen bewiesen; aber ihre Intervention kam zu spät, gerade wie diejenige Gretchens.

Endlich hat — wenn man Napoleon mehr Glauben schenken darf als Talleyrand — letzterer den Mord Enghiens eigentlich in erster Linie auf dem Gewissen, wie auch Mephistopheles der eigentliche Mörder Valentins ist, indem er ihn wehrlos dem blind zuschlagenden Gegner vor die Klinge liefert. Jedenfalls ist das Brandmal der gemeinen Tücke, welches der Helfershelfer trägt, abscheulicher als das Kainszeichen der rohen Gewalt, welches dem Mörder selbst anhaftet.

Über die Möglichkeit, ob Goethe bei der Dichtung dieser Szene schon an diese oder ähnliche Thatsachen gedacht haben kann, muß die Vergleichung der synchronistischen Daten und diejenige der verschiedenen Bearbeitungen dieses Auftritts entscheiden.

In der That ist die Valentintragödie eines der später ausgestalteten Glieder des ersten Teils; sie findet sich noch nicht in dem Fragment von 1790, d. h. ihr Bruchstück im Manuskript — 26 Zeilen des Anfanges — ist wieder ausgemerzt worden, sie dürfte aber Goethe bis 1806 beschäftigt haben und liegt seit dem Druck des ersten Teils (1808) fertig vor.

Die Enghientragödie hat sich 1804 abgespielt.

Es wäre also an sich nicht unmöglich, daß Goethe um diese Zeit hätte bemerken können, daß sich gewisse ähnliche historische Ereignisse gleichzeitig, aber in schnellerem Tempo mit seiner Dichtung abspielten. Ob ihn aber diese eventuelle Entdeckung veranlaßt hat, sein Werk daraufhin zu revidieren und zu modifizieren, dürfte gleichwohl schwer festzustellen sein.

Welcherlei Aufschluß hierüber etwaige Varianten der Valentintexte geben, wird später erörtert werden.

Die übrigen Episodenfiguren der Faustdichtung geben mehr oder weniger schwere Rätsel zu lösen auf, wenn man mehr als eindeutige Phantasiegebilde, wenn man geschichtliche Widerspiele hinter ihnen sucht.

Die Deutung wenigstens, welche ich für die folgende Rolle vorschlage, scheint mir fast selbst zu künstlich, um richtig zu sein. Es ist aber durchaus nicht nötig, daß die Weltgeschichte, welche die erste Aufführung des Faust veranstaltete, lange vor denjenigen vom Jahre 1829 in Braunschweig, Leipzig, Dresden und Weimar, ja lange vor der Vollendung des Werkes überhaupt, in bezug auf die gewissenhafte Besetzung aller bisher bekannten Rollen pietätvoller sein mußte als gegen die bisher bekannten Absichten des Dichters.

Das Schicksal führte eine so selbständige Regie, kümmerte sich nach dem Satze: „Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig," so gar nicht um den Text und ließ nur die Charaktere im allgemeinen bestehen, daß selbst der Dichter anfangs sein eignes gemaßregeltes Werk nicht wiedererkannte. Immerhin darf man dem eigenmächtigen Regisseur andrerseits seine Anerkennung nicht versagen, denn ohne ihn wäre der Faust bis heutigen Tages wohl überhaupt noch nicht würdig aufgeführt worden.

Diesem autonomsten aller Dramaturgen kann man es also wohl zutrauen, daß er eine Rolle, welche ihm nicht in den Kram paßte, einfach strich.

Eine Katharina Hübscher-Lefebvre, Herzogin von Danzig, würde freilich Frau Marthe Schwerdtlein ganz treffend als komische Alte wiedergeben; eine Madame Sans-Gêne war diese in gewissem, ja schlimmerem Sinne doch auch. Aber die anekdotenhafte Wäscherin unter der Herzogskrone kann zu wenig ernst genommen werden, als daß sie vom Schicksal zur Verkörperung jener Rolle dürfte engagiert worden sein.

An sie gedacht haben kann Goethe bei der Gestaltung Frau Marthes keinesfalls, da die Szenen in Haus und Garten schon in der

Göchhausenschen Abschrift und gar im Drucke von 1808 in nahezu wortgetreuer Übereinstimmung vorhanden sind, und die Marschallin erst in letzterem Jahre ihre Rolle zu spielen beginnt. Sie war also eine Zeitgenossin Marie Louises, während sie dem Stücke entsprechend eine solche Josephinens hätte sein müssen.

Wenden wir aber auf die feile Gelegenheitsmacherei die Methode an, welche bei dem Baccalaureus zu einem gewissen Ziele geführt hat, und erblicken wir in dem Individuum die Vertreterin einer Gesellschaftsgruppe oder eines Prinzips, so weisen folgende Züge aus dem Wesen und Gebahren Frau Marthens auf eine seltsame Spur.

Diese mit vielem Behagen gezeichnete Figur ist eine personifizierte Satire auf ihr geheimnisvolles Urbild oder Spiegelbild.

Schon ihr Name hat einen persiflierenden Klang. Mit dem Namen Martha verbindet sich durch Ideenassoziation nach dem Gesetz des Kontrastes unwillkürlich die Erinnerung an den Namen Maria. Jenes biblische Schwesternpaar hat seinen beiden Namen ein für allemal einen typischen Beigeschmack gegeben.

Der Name Maria weckt wie ein sanfter reiner Akkord in der Vorstellung ein harmonisches Echo, der Name Martha dagegen macht schrille Obertöne anklingen.

Es mag dies ein subjektives Empfinden sein, aber die Erinnerung an die ungleichmäßige Verteilung von Lob und Tadel aus Jesu Munde an die beiden ungleichartigen Schwestern rechtfertigt es vielleicht.

Ebenso persönlich ist wohl auch die Empfindung, daß die vielgeschäftige, zungengewandte Witwe im Faust keinen charakteristischeren Vornamen tragen konnte.

Der Dichter als geistiger Vater hat nun vor jedem leiblichen Vater bei der Namenwahl für seine Kinder den Vorteil voraus, daß er bereits weiß, ob sie dem Sinne ihrer Namen entsprechen oder widersprechen werden; da ihm ersteres in der Regel erwünscht sein wird, so wäre es seltsam, wenn er die Namen nicht mit gutem Bedacht wählte.

Es bleibt natürlich dahingestellt, ob Goethe dergleichen erwogen und empfunden hat, als er Marthens Vornamen erfand; wenn aber, so ist immerhin annehmbar, daß er sich dieses kleine Detail für den Totaleffekt absichtlich nicht wird haben entgehen lassen.

Die symbolische Tendenz des Faustdramas veranlaßt uns fast wider Willen, nun auch hinter dem Namen Schwerdtlein eine versteckte Absicht zu wittern. Suchen wir darum nach Analogie an derselben Quelle, aus welcher der Vorname entflossen zu sein scheint, nun auch nach Beziehungen für den Gattennamen der Frau Marthe.

In der heiligen Schrift ist von Schwertern genug die Rede; unter ihnen fällt dem Nachsinnenden dasjenige wohl mit am ersten ein, welches Petrus für Jesus führte in der Nacht, da er verraten ward.

Aus diesen Gedankengängen entwickelt sich Petrus als vergleichsweises Bindeglied. Er war recht eigentlich der Marthacharakter in

männlicher Gestalt unter den Jüngern Jesu, der gerade Gegensatz zu der Mariennatur des Johannes. Diese ostentative Seite seines Wesens hat ihm von seiten seines Meisters manchen Verweis eingetragen. Auch der Volksschwank hat sich dieser Schwäche seines sanguinischen Temperaments schon im Mittelalter bemächtigt, indem er ihn in zahllosen heiklen Verwickelungen travestiert, welche ihm seine Hans-Dampf-Natur zugezogen hat. Es müßte in Verwunderung setzen, wenn die Spottdrossel im deutschen Dichterwald nicht auch von einer Affaire zwischen Sankt Peter und dem Teufel ein Liedlein zu pfeifen wüßte.

Überdies hat Goethe selbst in Hans-Sachsischer Manier zu jenen humoristischen Ausbeutungen des etwas hitzigen und dickköpfigen Heiligen einen schätzbaren Beitrag geliefert, wie andrerseits die faustische Metrik eine glückliche Wiederbelebung der unverwüstlichen Vierheber des großen Fastnachtspoeten ist.

Goethe und Hans Sachs waren kongeniale Naturen in mehr als einem Sinne, verhältnismäßig volkstümlich, wo sie natürlich dichteten, aber gleich schwergenießbar, wo sie künstlich wurden. Der Meistersinger und der Altmeister hatten leider beide zu Zeiten auf ein Gemerk Rücksicht zu nehmen.

Der biblische wie der legendäre Petrus also spielen dank ihrer Sucht, sich überall vorzudrängen und in allem ihre Hand zu haben, manchmal eine ergötzliche Rolle.

Jene Eigenart des Charakters hat nun die römische Kirche des Mittelalters von ihrem traditionellen Stifter geerbt. Auch den petrinischen Anspruch, das Schwert zu führen, hat sie, trotz ihrer Beteuerung: ecclesia sanguinem non sitit, übernommen.

Um es nun kurz zu sagen und nachher ausführlicher zu begründen: Die römisch-päpstliche Kirche scheint mir in Frau Marthes Maske ein schwankhaftes Konterfei gefunden zu haben; die Nachbarin mutet wie ein legendärer Petrus im Weiberrock an.

Überhaupt glaube ich später erweisen zu können, daß Goethe im Faust der römisch-mittelalterlichen Kirche gelegentlich einige Seitenhiebe versetzte.

Durch das Medium der Geschichte betrachtet, erklärt sich das kraßmaterialistische Thun und Trachten jenes Weibes als eine beißende Satire auf das mittelalterlich-hierarchische Maklertum.

Die Hauptmomente aus Frau Marthes Charakter treten in folgenden Äußerungen zu Tage.

Sie fühlt sich als Strohwitwe und hat das ihrige dazu gethan, es zu werden, indem sie ihrem Manne das Zusammenleben mit ihr verleidete und ihn in die Fremde trieb.

Viel besser ist die Kirche mit ihrem Bräutigam auch nicht verfahren von Petri Verleugnung an: von Christus war im mittelalterlichen Christentum im allgemeinen nicht viel zu spüren.

Was Mephistopheles von Herrn Schwerdtlein selig erzählt, ist freilich nicht viel Sauberes und würde, auf Christus angewendet, blas-

phemisch sein. Aber aus dem Munde des Vaters der Lüge, des Antichrists, können eben nur Gotteslästerungen kommen.

Daß nun gar die trauernde Witwe stracks nach Mephistopheles angelt, setzt der Ironie die Krone auf, nimmt sich das doch schier aus wie eine Dramatisierung der Lutherschen Metaphern vom Bunde der Kirche mit dem Bösen.

Habsucht ist ein fernerer gemeinsamer Zug Marthens und der Kirche des Mittelalters. Schade nur, daß Goethe Gretchens Mutter und nicht die Nachbarin das erste Schmuckkästchen dem Mädchen aus den Augen bringen läßt, sonst wäre das Bild vollständig geworden.

Bezüglich des zweiten Schmuckkästchens weiß sie aber einen Rat, der ihr einen Anteil sichert. Natürlich bleibt dasselbe in Marthens Verwahrsam, weil es sonst den Weg des ersten gehen würde. Bei ihr ist es am unauffälligsten aufgehoben, konnte sie doch den Vorwand gebrauchen, ihr Mann habe es ihr durch den Überbringer seiner Todesnachricht übersandt. Sie wirft sich also zur Verwalterin der Kleinode auf, wie die vorreformatorische Kirche sich als Verweserin der Gnadenmittel und der guten Werke den Menschen aufgenötigt hat. Man braucht von Frau Marthe nicht allzuniedrig zu denken, wenn man ihr den Hintergedanken unterschiebt, sie würde am Ende selbst „ein Kettchen, eine Perle ins Ohr" nicht unter ihrer Würde gefunden haben. Halbpart war ja von jeher der landläufige Kaufpreis in Rom.

Die Beichte hört sie Gretchen ebenfalls ab und hat sie mit ihren Geheimnissen selbst in der Hand.

Sie muß die Vermittlerin spielen um jeden Preis, sei es zwischen der Tochter und der Mutter, sei es zwischen der Geliebten und dem Galan.

Frau Marthe stellt sich auch zu dem letzteren Verhältnis in ähnlich zweideutiger Weise, wie sich die Kurie gegenüber Napoleons Eheverhältnissen benahm.

Beide Liebesbündnisse sind illegal, und dennoch lassen sie Marthe und die Kirche zu in der Erwartung eines entsprechenden Kupplerlohnes. Dergleichen nannte man zu Napoleons Zeiten Konkordate.

Frau Marthe nimmt es leichtsinnig auf ihr Gewissen, das antizipierte Liebesglück ihrer Schützlinge mit ihrer Autorität zu decken; auch die damalige Kirche hat von jeher ihrem sechsten Gebote die verhältnismäßig bedeutendste Konnivenz bewiesen und dafür den Terminus Dispens erfunden. Was hat sie in dem Spielraum zwischen Cölibat und Bigamie nicht schon bemäntelt, selbst wenn es gegen die Natur war, deren Eherecht sie wie so manches andre Naturgesetz in Sequester genommen hat.

Nach diesem Grundsatz drückte denn auch die Kirche gegenüber Napoleons Zivilehe mit Josephine, welche sie nicht anders denn als Konkubinat be- und verurteilen konnte, ein Auge zu, trotzdem sie in Frankreich wieder die gesetzliche geworden war. Ein Herr wie Faust, welcher Juwelenschreine, und ein Herr wie Napoleon, welcher Staaten

zu verschenken hatte, waren der Nachsicht in diffizilen Punkten gleich würdig.

Umgekehrt schlagen Marthe und die Kurie als die ersten gleich laut Lärm, als das unter ihren Auspizien geschlossene Verhältnis in die Brüche geht. —

Daß Goethe mit Marthe Schwerdtlein bewußt eine Travestie auf die päpstliche Politik beabsichtigt habe, läßt sich in Ansehung der wechselbezüglichen Daten kaum glauben. An sich wäre es freilich weniger unmöglich als bei früheren Parallelen, wo den Goetheschen Gestalten gleichfalls historische Persönlichkeiten gegenüberstanden, während hier eine Bühnenfigur in dauernden Zuständen ihr Gegenstück findet. Doch da die Nachbarin schon zu dem frühesten Personenbestand des Dramas gehört und die Josephinentragödie erst nach der Gretchentragödie ihren Abschluß fand — jene 1809, diese 1775, 1790 bzw. 1808 — so kann auch die Kirche, der man in jener die Rolle zuzuschieben versucht ist, welche Marthe in dieser spielt — nicht als Vorbild einer bewußt schaffenden Phantasie angesprochen werden. Daß aber ihre Idee, nachdem sie jahrhundertelang durch arge Mißbräuche aller Welt Ärgernis gegeben hatte, selbst dem Dichter unbemerkt an Frau Marthe abgefärbt haben könnte, ist nicht unerhört.

Die Kumpanei in Auerbachs Keller erweist sich dem oberflächlichen Blick nur als eine Schar echter deutscher Bacchanten (Studenten), um so mehr als sie ihr Deutschtum wiederholt, wenngleich ironisch, im Munde führen. Die Szene spielt auf der Schaubühne in Klein-Paris, auf der Weltbühne hat sie sich in Groß-Paris wiederholt.

In der Republik der Wissenschaften war durch den Kampf zwischen Humanismus und Scholastik gerade zu des historischen Fausts Zeiten eine ähnliche Revolution ausgebrochen wie in Frankreich zwischen den Menschenrechten und dem Königtum. Dort siegten die artes liberales über das absolute, traditionelle Dogma verknöcherter, nominalistischer Studien, hier die liberté über dasjenige des Autokratismus von Gottes Gnaden. Scholastik und Royalismus waren sich lediglich Selbstzweck, sie waren weder für das geistige noch für das materielle Gedeihen ihrer Hörigen fruchtbar.

Jene wurde überwunden und verdrängt durch die studia humaniora, dieser durch die Humanität. Dort siegte die Freiheit der geistigen, hier diejenige der bürgerlichen Rechte. Für jene wurden Ströme von Tinte, für diese Ströme Blutes vergossen. Auf Kosten andrer schmarotzte hier ein akademisches, dort ein politisches Sansculottentum.

Als Vertreter jenes Proletariats der Geschichte können wir diese Repräsentanten des wissenschaftlichen Proletariats auffassen, indem man die Bacchanten beliebig mit den französischen Revolutionsmännern identifiziert.

Hier wie dort tiefste Versumpftheit, Orgien des Rausches, Phantome wüsten Sinnengenusses; hier wie dort kehren sich im Taumel schließlich die Waffen gegen einander.

Daß Mephistopheles die delirierende Rotte narrt und Faust ihr angeekelt den Rücken kehrt, entspricht im allgemeinen dem Verhalten Talleyrands und Napoleons in den Zeiten des Terrorismus. Wie jene von seiten der studentischen Raufbolde, so kommen auch diese seitens der Konventsmänner vorübergehend in Gefahr, wissen sie aber zu überlisten und zu überdauern.

Die Auerbachskellerszene, schon 1775 in Prosa entstanden, aber 1789 umgearbeitet und versifiziert, scheint auch zu früh gedichtet zu sein, als daß sie von den Revolutionsereignissen und -männern beeinflußt sein könnte. Doch wenn es für gewisse französische Schriften gang und gäbe ist, sie als Vorläufer dieser großen Bewegung zu bezeichnen, auch wenn sie ihr mehrere Dezennien vorausliegen, so kann diese Szene, welche kurz vor und zum andern Male mit der Revolution entstand, vielleicht auch beanspruchen, als der Schatten angesehen zu werden, welchen die Ereignisse vorauswarfen. Die Welt war schon lange vor 1789 elektrisch geladen; das vage Gefühl, daß etwas Ungeheures, Chaotisches bevorstehe, mag sich aus der Seele des Dichters in Gestalt jener Szene entbunden haben. Sie zeichnet noch nichts Bestimmtes, aber schon die Stimmung.

Mit der Hexe und dem ganzen Zauber und Spukapparat ihrer Küche kann die historische Deutung des Gedichtes nicht viel mehr anfangen, als mit der Szene in Auerbachs Keller. Auch dieser Abschnitt des Werkes kann nach dem Datum seiner Abfassung (1788) — wenn er überhaupt etwas mehr ist als bloßes Phantasieren — höchstens der Ausdruck eines allgemeinen, unheimlichen Vorgefühls kommender Ereignisse voller Widersinn und Greuel sein. Auch die endgültige Fassung der Hexenküche im Fragmentdruck von 1790 hatte wohl noch nicht genug von dem Chaos in Frankreich erlebt, um als groteske Verspottung der Revolutionswirren aufgefaßt werden zu dürfen.

Dafür aber, daß jene Hexengreuel mehr als wahr würden, hat die Geschichte augenblicklich gesorgt. Der Hexe als der verkörperten Unvernunft würde die Göttin der Vernunft einigermaßen entsprechen.

Doch könnte man bei ihr auch an die Sibylle Lenormand denken, welche ja in dem Drama Napoleon eine ähnliche Rolle gespielt haben soll wie jene Schicksalsschwestern im Macbeth.

Die pièce de résistance in dieser Szene ist das Hexeneinmaleins, welches die kühnsten Kommentatoren für mehr als bedeutungslosen Unsinn zu halten nicht gewagt haben.

Versuchen wir, mit dem Schlüssel Napoleon in der Hand, einmal gleich Faust hinabzusteigen zu den Müttern, den platonischen, ewigen Ideen, der Prädestination, den Moiren, in deren Schoße die Menschenschicksale und die Weltenzukunft vorgebildet liegt vom Anfang bis zum Ende der Tage, für welche der irdische Entwickelungsprozeß nur eine Kette von Geburtswehen für einen Zustand transscendenter Vollkommenheit ist. Dann kommt vielleicht eine geheimnisvolle Zahlen-

symbolik zu Tage, welche um so wunderbarer ist, weil Goethe an sie nicht gedacht haben kann.

Geht man mit der Absicht an die Lösung des Hexeneinmaleins, in ihm eine präsagiale Geschichtsklitterung der Revolutionszeit zu sehen, eine von der Vorsehung vorgenommene Verifizierung des durch ihren Genius aus Goethe heraus prophetisierten Programms, so begeht man im Grunde genommen ebensowenig einen Betrug — höchstens auf weniger frommer Grundlage — als indem man die alten Propheten für Herolde des Messias erklärt.

Es möge also von vornherein nicht als völlig unmöglich erscheinen, daß auch das Hexeneinmaleins eine reale Bedeutung gewonnen haben kann.

Die Zeile „Und Drei mach gleich" erwecke einmal in uns die Erinnerung an das Triumvirat vom 18. Brumaire (9. November) 1799. Dann bezieht sich der Vers „Und Zwei laß gehen" entweder auf das Plebiszit vom Mai 1802, durch welches sich Napoleon als lebenslänglicher Konsul über seine beiden Amtsgenossen erhob, oder auf die Reduktion des Direktoriums um zwei Mitglieder am 18. Fructidor (3. September) 1797, wobei nicht in Betracht kommt, daß dann eigentlich die beiden Zeilen umgestellt werden müssen. „Aus Eins mach Zehn" ist vielleicht am besten ganz wörtlich zu verstehen; jedes Kind weiß im ersten Schuljahr, wie es das zu machen hat: es setzt einfach eine Null hinter die Eins. Auch Napoleon hat sich stets Nullen beigestellt; Amtsgenossen, Minister, ja die Armee waren für ihn Nullen an sich, nur dazu da, seine Größe zu potenzieren. „Verlier die Vier" könnte eine Weisung vorstellen, welche die vier neben dem ersten Konsul bestehenden Körperschaften — Staatsrat, Senat, Tribunat und gesetzgebenden Körper — betrifft. Den Versen „Aus Fünf und Sechs mach Sieben und Acht" entsprechen die Reihe der napoleonischen Eroberungen: Oesterreich, Italien, Ägypten, Holland, Preußen, Spanien waren die Siegesetappen Napoleons; Rußland und England hätten es noch werden müssen, um jene Zeilen zu erfüllen. Aber gerade dadurch, daß diese Prophezeiung nicht wahr wurde, ist sie so wahr.

Auch die Zahl der Republiken, welche Bonaparte geschaffen hatte oder noch schaffen sollte, läßt sich jenen Zeilen gegenüberstellen. Die französische, die batavische, die cisalpinische, die ligurische, die römische, die helvetische, die parthenopeische und der Rheinbund wären dann die Glieder seiner ephemeren Staatenschöpfung.

Ist dieses Werk vollbracht, dann „ist Neun Eins", dann sind die neun größeren Staaten Europas ein Weltreich geworden, und „Zehn ist keins", das heißt ein zehntes selbständiges Reich giebt es dann nicht mehr außer etwa die Türkei, welche aber schon damals eigentlich „keins" mehr war, oder Schweden, welches Napoleon nicht lockte und ohnehin Bernadotte anheimfallen sollte.

Ein ähnlicher Gedanke in einer andern Richtung wäre der, die Zahlen des Hexeneinmaleins als Jahreszahlen des neunzehnten Säkulums auszuproben.

Diesem Versuche kämen die Zeilen „Aus Fünf und Sechs mach Sieben und Acht" am weitesten entgegen. Jene Daten sind durch die Schlachten von Austerlitz und von Jena gekennzeichnet, diese durch Tilsit und Madrid. Mit diesen Erfolgen war es allerdings in gewissem Sinne „vollbracht", denn nun war nur noch „Neun Eins", nämlich ein Siegesjahr, und „Zehn keins" mehr, da sich in diesem Jahre der moderne Simson der Delila, der neue Herkules der Omphale, der verkörperte Faust der Helena — also Napoleon der Marie Louise ergab. Damit hatte aber auch Napoleon aus „Eins Zehn" gemacht, das heißt das im Jahre 1801 zu Lüneville so glücklich begonnene Werk im Jahre 1810 durch Heimführung der Kaisertochter gekrönt.

„Und Zwei laß gehn", „Und Drei mach gleich" und „Verlier die Vier" würden auf die Jahre 1802, 1803 und 1804 gemünzt sein können, welche in der That keine kriegerischen Ereignisse von größerer Bedeutung enthalten.

Diese Erklärungen — ich gebe es zu — würden schon kurios genug sein, wenn das Hexeneinmaleins nach den angezogenen Ereignissen geschrieben worden wäre, wie viel mehr müssen sie es sein, da das Gedicht älter ist als sie. Ich lege auch auf die vorstehenden Deutungen Frau Marthens und der Hexe keinerlei Wert, da sie auch mir etwas weithergeholt und teilweis anachronistisch erscheinen. Durch diese Selbstbescheidung wird überdies das System für die Hauptpersonen nur gestützt.

Daß sich Goethe mindestens bei einer Zeile etwas Verstecktes gedacht hat, läßt Mephistopheles Spott: „Es war die Art zu allen Zeiten, durch Drei und Eins und Eins und Drei Irrtum statt Wahrheit zu verbreiten," vermuten; allerdings etwas ganz anderes als den Inhalt obiger Erklärungen, immerhin aber etwas Historisches, insofern diese Verse als eine teuflische Kritik der Dreieinigkeitslehre aufgefaßt werden können.

Ich wiederhole es also: Bei der Konzeption der bisher besprochenen Personen und Szenen des Faust hat Goethe absichtlich und bewußt gewiß das Wenigste auf die zeitgenössische Geschichte bezogen, da er zunächst meist im Vorsprung vor derselben war. Bis dahin liegt die Sache umgekehrt: Noch ist Faust kein politisches Gedicht, schon aber ist die Geschichte ein verkörpertes Faustdrama. Noch also ist Faust die primäre, Napoleon die sekundäre Parallele.

Bald aber hat letztere die erstere in Tempo und Energie überholt und zwingt nun diese, sich ihr trotz alles Oszillierens und Retardierens anzubequemen. War Napoleon zuerst Faust, so wird Faust allmählich — wollend oder nicht, mehr oder weniger — Napoleon. Die Zeit dieses Rollentausches mag ungefähr zwischen 1808 und 1815 angesetzt werden. Faust hatte Napoleon, die Dichtung der Geschichte die Führung abgetreten.

In diesem Augenblick ist aber auch aus Faust alle Kraft, Frische und Natur entwichen. Es ist, als sei der Segen von dem erstgeborenen Sohn plötzlich auf den später entsprossenen übergegangen, wie von Esau auf Jakob; aber auch darin ähnelt Faust, der gutmütige Germane, dem Esau, daß er dem erbschleicherischen Romanen schließlich verzeiht und ihm die Wege bahnt in das Land der Unsterblichkeit.

Der germanische Faust hat — wie jener biedere Edomiter — den Boden nicht behalten mögen, den der unersättliche Alleroberer Napoleon ihm abgewonnen hatte; er ist in die Wüste der Allegorieen gezogen und hat dort seinen Beruf in kleinen Plänkeleien verfehlt. Daher schüttelt man über ihn den Kopf wie über jenen markigen Nomaden, vielleicht den gutmütigsten und sympathischsten Typus aus dem ganzen alten Testament.

Es harren noch manche Personen des Faust des Nachweises, in der Geschichte wiedergefunden zu werden; so Lynkeus, der höchste Diener Fausts, in welchem ich den fähigsten und klarblickendsten unter Napoleons Brüdern, Lucian, sehen möchte, wobei mir selbst die Etymologie der beiden Namen zu Hülfe zu kommen scheint — selbst wenn es eine sogenannte Volksetymologie, ein lucus a non lucendo (Lynkeus — λύγξ — λύκος — lux — Lucian) in eigentlichster Bedeutung ist.

Es ist bekannt, daß Lucian Napoleons Streben nach Kronen nicht sehen wollte, weil er es nur zu gut sah, und daß er 1815 der einzige Bonaparte war, der mit klarem Blick erkannte, was zu thun sei, sowie, daß ihm Napoleon meist grollte, weil ihn seine Illusionen nicht zu verblenden vermochten.

Lynkeus steht zu Faust in demselben gespannten Verhältnis, weil auch er von Fausts Thaten meist mehr sieht, als er sehen möchte. Sein Dithyrambus auf Helena hat zwar in Lucians Gesinnung gegen Marie Louise kein vollkommenes Seitenstück, aber sein Klagelied auf Philemon und Baucis klingt dafür desto vorwurfsvoller; auch Lucian hat Napoleons Gewaltthaten nie gebilligt, an ihnen nie teilgenommen und ihre Früchte nie angenommen.

Auch für die drei Gewaltigen Raufebold, Habebald und Haltefest wird sich die Geschichte nach geeigneten Posten noch umzusehen haben; auch ihre Kumpanin Eilebeute verlangt nach einer historischen Verkörperung.

Sie mögen vorläufig einige von den napoleonischen Vasallenstaaten bedeuten, gleichgültig welchen Namens.

Wichtiger erscheint das Idyll Philemon und Baucis gegen Schluß des Werkes.

Wie sich Phidias auf dem Parthenosschild, wie sich Thorwaldsen auf dem Alexanderfries in einer bescheidenen Ecke zum Schluß selbst abgebildet haben, so hat auch der Dichter in dieser Szene sich wohl selbst verewigt.

Man erinnere sich an die Gefahren, welche Goethe und Christiane nach der Schlacht von Jena von Plünderern zu bestehen hatten; dann ist auch der Wanderer gefunden, welcher jene beiden wenigstens mittelbar rettete: der Sohn von Goethes Jugendgeliebten, Elisabeth Schönemann.

Im Drama freilich verwandelt sich das Idyll in ein Trauerspiel: es ist die Schilderung dessen, was Goethe und Christiane hätten erleiden können. Es ist ein Kapitel aus Dichtung und Wahrheit, welches sich in den Faust verirrt hat.

Ich bin mit meiner Aufgabe vorläufig am Ende. Auf den allgemeinen Teil wird der besondere s. Z. folgen. Jener war der leichtere, weil der konstruktive, der synthetische. Er sollte nur der Anregung und der vorläufigen Orientierung dienen.

Die Schwierigkeit, ja die annähernde Unmöglichkeit der Analysis der Dichtung liegt zu Tage: je wahrscheinlicher die Deutung, desto schwerer wird ihr Nachweis sein. Ich will ihn gleichwohl versuchen.

Ich spreche zum Schluß den Wunsch und die Hoffnung aus, direkte oder mittelbare Mit- oder Gegenarbeiter gewonnen zu haben. Die einen wie die andern werden mir gleich unparteiisch willkommen und dankwürdig sein.

Diejenigen freundlichen Leser meines kleinen Versuches, welche aus ihm die Überzeugung gewonnen haben, daß es mir um Klarheit zu thun ist, und daß sie es mit einem Menschen zu thun haben, der sich ehrlich und unparteiisch bemüht, sie zu gewinnen und zu fördern, wollen mir entgegenkommen oder entgegentreten.

Da ich aber nicht alle Zeitschriften oder alle Bücher lesen kann, welche gedruckt werden, so muß ich — damit mir nichts auf meine Vorschläge Bezügliches entgeht — bitten, mit mir freundlichst in einen schriftlichen Meinungsaustausch zu treten, dessen Beförderung der Verleger dieser Blätter gern übernehmen wird.

Wollen diese meine zukünftigen Freunde und Gegner in Faust sine ira et studio schreiben, wie ich es zu thun mich ernstlich bestrebt habe. Wollen sie dazu beitragen, daß auch an mir das Wort des Altmeisters wahr werde: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“

Ich sehe sehr verschiedenartigen Beurteilungen meines anspruchslosen Versuches entgegen, wenn es ihm beschieden sein sollte, von weiteren Kreisen der Beachtung wert gefunden zu werden. Manche werden ihn vielleicht unter humoristischem Gesichtswinkel ansehen und ihm die unverdiente Ehre anthun, ihn hinter Fausts dritten Teil von Deutobold Symbolizetti Allegorowitsch Mystifizinsky zu rubrizieren. Im Grunde genommen würde ja dieser Tadel ein Lob bedeuten, da solche Kritiker die bitterernste Tendenz, welche in jener neuaristophanischen Posse versteckt liegt, kaum erkannt haben dürften. Aber ich bin mir nur zu wohl bewußt, daß ich nicht „Auch Einer“ bin. Andere, welche

die Homer= und die Nibelungenfrage mit demselben Achselzucken abgethan haben, mit welchem sie das neuangeschnittene Shakespeareproblem er=ledigen, werden mich vielleicht ebenso unverdienter Weise in die Kategorie litterarischer Störenfriede von Delia Bacon bis Edwin Bormann ver=weisen. Auch mit dieser Abfertigung wäre ich wohl zufrieden, wenn sie mir zukäme.

Doch hoffentlich finden sich auch Einige, welche meine bescheidene Studie wohlwollend dahin beurteilen, daß sie immerhin einigermaßen gleiche Berechtigung habe wie andre Arbeiten zur Faustfrage, um so mehr da sie von vornherein darauf verzichtet, die Dichtung erklären zu wollen, sondern vielmehr versucht, den Dichter zu ergründen.

Sollte ich mich geirrt haben, so tröstet mich Goethe mit dem Verse: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt." Ich will das erstere um des letzteren willen in Kauf nehmen, wenn mir nichts weiter zu finden beschieden war als

„Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit".





ein politisches Gedicht?

Litterarisch-historischer Versuch

von

Child Werni.

> Und was kein Verstand der Verständigen sieht,
> Das ahnt oft in Einfalt ein kindlich Gemüt.

Zweiter Teil.

Brandenburg a. H.
Verlag von P. Haeckert.
1896.

IV.

Unter verschiedenen hypothetischen Systemen zu derselben Frage hat in der Regel dasjenige von vornherein die meiste Anwartschaft auf Glaubwürdigkeit und Zutreffen, welches das einfachste, einheitlichste und nächstliegende ist. Diese Erkenntnis ist der Ariadnefaden in dem Labyrinth aller Phänomene der Natur gewesen von Kopernikus an. Analogie und Induktion ist die Losung der Forschung geworden. Jede Vielheit und Verschiedenheit, welche sich auf eine gemeinsame Vorbedingung zurückführen läßt, erweist sich eben dadurch schon als innere Einheit und Verwandtschaft. Dies gilt für das logische, wie für das psychologische, für das psychische, wie für das metaphysische Sein und Geschehen.

Wenn es mir also einigermaßen gelungen sein sollte, unter Ausschluß disparater oder indifferenter Momente zwischen den beiden Reihen des geschichtlichen und des poetischen Geschehens und ihrer Träger einen halbwegs zureichenden Prozentsatz sich gegenseitig entsprechender Thatsachen und Charakterzüge a priori anzuführen, wenn die Verwandtschaft der Charaktere, Schicksale und Umgebungen Fausts und Napoleons im ganzen als erwiesen erscheinen sollte, so müßte ein nochmaliger Beweis der seltsamen Duplizität Faust und Napoleon a posteriori und im einzelnen eigentlich entbehrlich erscheinen. Meine Leser müßten mir von Rechts wegen dasselbe Vertrauensvotum erteilen, welches nach einer Anekdote Torricelli seinem Lehrer Galilei dadurch kundgab, daß er, nachdem jener die Theorie der Fallgesetze dargelegt hatte, hinausging, ohne deren praktisch-experimentelle Nachprüfung abzuwarten. Übrigens entsprechen ja auch die Naturvorgänge samt und sonders den für sie aufgestellten absoluten Gesetzen nur unter wesentlichen Modifikationen und nur sehr mäßigen Ansprüchen auf Exaktheit.

Meine Leser wollen daher nicht erwarten, daß ich ihnen nun aus dem Wortlaut der Dichtung eine Fülle von Beweisen für eine vom Dichter gewußte oder gewollte Identität der beiden angedeuteten Personen-, Thaten- und Gedankenreihen erbringe. Ich kann nur wiederholen, daß der Dichter diese Parallelität geraume Zeit nicht gewußt und sie dann nicht einmal gewollt haben wird, wenigstens nicht in einer seine künstlerische Originalität und sein Renommee als Deutscher gefährdenden Weise.

Wie Goethe grundsätzlich jede Erklärung des Faust ablehnte, so hat er wohl auch nach Möglichkeit dafür gesorgt, daß derselbe keine Erklärung wider seinen Willen erführe. Goethe hat seine Dichtung behandelt, wie ein Arzt seinen Patienten. Nachdem sich Faust im ersten Teil an Sinnengenuß und Gewissensbelastung zu sehr übernommen hatte, setzte ihn der Dichter auf eine strenge, reizlose Diät, um so mehr als ihm eben in Napoleon ein abschreckendes Beispiel erstanden war, geeignet, Faust zu warnen, auf ähnliche Thaten und in ähnliche Schicksale zu verfallen, wozu dieser bei seiner verwandten Natur neigte. Wir sehen nur die Folgen dieser Radikalkur in Gestalt des zweiten Teils, ihren Gang und die angewandten Mittel können wir nur ahnen. Jedenfalls wird dem Heilkünstler die ärztliche Urweisheit: Quod remedium non sanat, ferrum sanat, quod ferrum non sanat, ignis sanat nicht unbekannt gewesen sein. Was das Eisen — Feder und Schere — exstirpiert hat, besitzen wir in Gestalt der Lesarten und des Nachlasses; was das Feuer vertilgt haben mag, entzieht sich unserer Berechnung vollkommen.

Daher finden wir zwar im vornapoleonischen Faust und in seinen Abfällen einige Schnitzel, welche als Spuren einer latenten zeitgeschichtlichen Ansteckung diagnostiziert werden können, dagegen ist der nachnapoleonische Faust von solchen Symptomen ziemlich frei.

Der Arzt-Dichter aber mag Freude und Leid empfunden haben, als ihm sein Musterfaust gelungen war; Freude an seiner Schöpfung, Leid um ihr Gegenbild. Faust hatte sich durchgerungen, Napoleon war niedergerungen worden. Zwei grundverwandte Naturen hatten sich unter zwei verschiedenen Leitungen auf entgegengesetzten Wegen zu ganz extremen Zielen entwickelt. Faust war unter der vorsichtig weisen Vormundschaft des Dichters zum Himmel emporgestiegen, Napoleon unter dem rücksichtslosen Stachel des Ehrgeizes und unter der unerbittlichen Schlinge des Schicksals als lebendig Toter in die Hölle der Vergessenheit, der Verbannung und des Nichtsthuns versunken.

Je mehr sich nun die beiden Charaktere und Schicksale von einander entfernen, um so spärlicher, loser und dünner müssen auch die Fäden der Beziehungen zwischen ihnen werden.

Und doch hat die Untersuchung trotz dieses geringen Materials nun die Pflicht, denjenigen, welche die Annahmen und Behauptungen der früheren Kapitel nicht aus sich selbst heraus nach dem Wahrscheinlichkeitsbeweise als annehmbar erachten, schließlich aus dem Wortlaut der Dichtung selbst und aus seinen Varianten Belege für die Stichhaltigkeit ihres Systems zu erbringen.

Ich hoffe, ohne in den trockenen Anmerkungston der Kommentare zu verfallen, den Leser einige Verse des Gedichtes so lesen zu lehren, daß sich „ganz anders als sonst in Menschenköpfen die Welt“ des Faust in dem seinigen malt.

Freilich muß ich dazu von ihm den guten Willen verlangen, die vorausgeschickten allgemeinen Umrisse wenigstens zu Grunde legen zu wollen, gleichviel ob mit Glauben oder mit Zweifel. Ich mute dem Leser nur zu, sich das Schema gemerkt zu haben und es objektiv anzuwenden.

Natürlich darf niemand von dieser Pürsche auf historische Anspielungen übertriebene Beute erwarten, denn der erste Teil ist, wie wir sahen, größtenteils vor seiner Umsetzung aus der Dichtung in die Geschichte entstanden und darum — wenn man nicht eine Sehergabe des Dichters zugeben will — naturgemäß beziehungslos. Der zweite Teil aber ist geflissentlich aus der Bahn herausgelenkt worden, auf welcher die Geschichte den Vorsprung gewonnen hatte. In allegorisch-mystische Gebiete entrückt, wird uns auch dieser Teil der Dichtung meist Rede und Antwort verweigern.

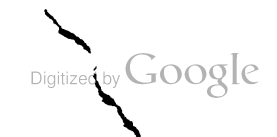
So bliebe also, um Farbe zu bekennen, nur der Kreuzungspunkt der beiden Linien und das übrig, was der Dichter aus dem Gedicht ausgemerzt und als Paralipomena bei Seite gestellt hat.

Der Punkt nun, in welchem sich Geschichte und Gedicht schnitten, in welchem jene aus dem Dunkel und aus dem Später der Ereignisse und Verwickelungen heraus in das Licht und in den Vordergrund trat, wo andrerseits die Dichtung aus der Klarheit und aus der Priorität der Anlage in die Dämmerung der Allegorie und in die Posteriorität der Entwickelung trat, ist — mathematisch ausgedrückt — ein unzugänglicher Punkt. Er ist es auch litterarisch, denn die ganze Linie, welche Fausts zweiter Teil bedeutet, verläuft von 1808 bis zur Vollendung des Werkes chronologisch meist in dem Sumpfe der Ungewißheit, während die Linie, welche die Geschichte verfolgt, festen Boden unter sich behält.

Im ersten Teil also kann der Dichter eine Parallele mit der Geschichte nicht gewollt haben, weil diese erst in zweiter Linie sich entwickelte; im zweiten darf und mag er keine gewollt haben, weil der Verlauf der historischen Präcedenz eine Wiederholung unter irgend welcher Form nicht wünschenswert erscheinen ließ, und weil es Goethes Wesen nicht entsprach, Epigonenlorbeer aus zweiter Hand zu erstreben. Der Augenblick des absoluten Synchronismus des historischen und des poetischen Geschehens liegt im Dunkel. Und nun gar die wenigen Brocken, welche man Paralipomena nennt, sind doch wohl vorwiegend aus Gründen der Decenz und kaum aus politischen Rücksichten unterdrückt worden.

Somit erscheint auch die Verfolgung dieses Weges als nahezu völlig aussichtslos für die Hoffnung, bestimmte, unzweideutige Indizien dafür zu finden, daß die Beziehung zwischen Gedicht und Geschichte Goethe je bewußt und berücksichtigenswert gewesen wäre.

Und dennoch möge der Weg in das Nichts angetreten werden; vielleicht gewährt er doch hier und da einen Einblick in geheimnisvolle



Verstecke im Goetheschen Dichterwalde. Und wenn nicht, so bescheide ich mich, auch einer zu sein, der „mit gieriger Hand nach Schätzen gräbt und froh ist, wenn er Regenwürmer findet.“ Es ist eben nicht jedem das Glück Sauls, des Sohnes Kis', beschieden, der da ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand. Schon mancher hat versucht, Gold zu machen, und keinem ist es gelungen, dafür hat aber einer unter ihnen wenigstens das Porzellan erfunden.

Auch ich werde also zufrieden sein — und erbitte die gleiche Anspruchslosigkeit von meinen Lesern — wenn ich von der Streife auf der hohen Jagd nur einige Beutestücke aus der niederen Jagd heimbringe.

Ich beabsichtige, mich etwas an das Mephistophelische Collegium Logicum zu klammern und zu argumentieren:

„Das Erste ist so, das Zweite so,
Und drum das Dritt' und Vierte so,
Und wenn das Erst' und Zweit' nicht wär',
Das Dritt' und Viert' wär' nimmermehr.“

Ich hoffe also, Goethe im Faust mancherlei Rücksichten persönlicher, religiöser, moralischer, amtlicher und höfisch-gesellschaftlicher Natur aus den verschiedenen Fassungen seines Werkes nachweisen zu können, um daraus nach Analogie zu folgern, daß er darin auch auf die gleichzeitige Geschichte, Politik und öffentliche Meinung Rücksichten genommen haben dürfte. Es wird kaum ein Zweifel verbleiben, daß er solche unbedingt genommen haben wird, wenn ihm ihre Existenz und ihr Postulat je bewußt geworden sind, und zwar um so sicherer, je größer ihre Tragweite und je folgenschwerer ihre Nichtachtung sein mußte.

Ich habe nun vorgeschlagen, den ganzen zweiten Teil des Faust als einen solchen Akt der Rücksichtnahme auf diffizile Verhältnisse anzusehen. In Faust I hatte der Dichter gleichsam sein ganzes Kapital gesteckt; da kam das geschichtliche Konkurrenzunternehmen, welches gründlich bankerott wurde und ihn mit in den Konkurs hineinriß. Selbst durch fremdes Fallit in die Brüche gegangen, wurde dem Dichter klar, „daß ein Geheimnis in den Brüchen liege.“ Er hatte der Welt einen Faust versprochen und konnte seine Verpflichtungen nicht halten; er war in Liquidation geraten und mußte mit seinen Gläubigern lavieren und paktieren. Er bezahlte sie mit einer Art von poetischen Assignaten, Xenienkoupons, Allegoriencheck's und ähnlichen Spekulationspapieren, bis sich endlich mit dem Tode der Firma Faust und ihres Inhabers Goethe Geschäft und Verbindlichkeiten auflösten, ohne bis heute ihre Gläubiger befriedigt zu haben. Die Anleihen, welche der Dichter dabei bei Mythologieen, Philosophieen und ähnlichen außer Kurs gesetzten Gesellschaften machte, fristeten, aber retteten ihn nicht. Jene Aktien und Wechsel sind bis heute unbeglichen; es gilt zum soundsovielten Male den Versuch zu machen, sie in Münze umzusetzen, selbst auf die Gefahr hin, dabei am Idealismus Verluste zu erleiden.

Wir werden also die beiden Teile des Faust, welche um die Wende des Jahrhunderts wie ein Januskopf mit dem einen Gesicht in die Vergangenheit zurück, mit dem andern in die Zukunft vorauszublicken scheinen, von einem ähnlichen Standpunkt nach zwei entgegengesetzten Richtungen und Verfahren betrachten müssen.

Die Sachlage und die Zeitverhältnisse sind nach den Tagebuchnotizen folgende: Der eigentlich dramatische Teil des Faust, also die Gretchentragödie nebst Vorspielen und einem Bruchstück der Valentintragödie, war fertig und in zwei Redaktionen bereits dem Publikum bekannt, ehe Napoleon dem Dichter, seinem Volke und seinem Werke gefährlich zu werden begann; Napoleon war fertig, ehe eigentlich der zweite Teil begonnen wurde. In der Zwischenzeit stagniert die Dichtung fast gänzlich oder sie nimmt schon den Charakter des zweiten Teils an.

Die Genesis des Gedichtes nach 1790 gliedert sich nach dem Tagebuch deutlich in folgende Perioden:

Die erste bis Ende 1801 können wir billig die Zeit des Abschlusses des ersten Teils und eines gesondert gedachten Helenafragments nennen, denn während dieser Jahre spricht das Tagebuch, allerdings meist nur ganz allgemein, fleißig von der Arbeit am Faust. Es ist aber wahrscheinlicher, daß diese Thätigkeit dem ersten, als daß sie dem zweiten Teil galt, denn an jenem war noch viel zu ergänzen, abzufeilen und umzuordnen, ehe er die heutige Gestalt annahm.

Die Periode bis Ende 1806 ist schon eine recht stille Zeit für die Dichtung; nur aus dem letzteren Jahre selbst meldet das Tagebuch die Bearbeitung der Valentinszene und der beiden Walpurgisnachtstücke, welche die Notizen von 1797 und 1799, jedenfalls auch in der Bedeutung gesonderter Werke, angekündigt hatten.

Die Jahre bis 1815 kennzeichnet ein vollständiges Stocken der Fortsetzung des Werkes; das Tagebuch berichtet nur von Vorlesungen aus, Besprechungen über, Redaktionen an und Aufführungsplänen für Faust.

Das nächste Jahrzehnt ist — wenn ich seine lakonischen Tagebuchnoten recht verstehe — vorwiegend Vorstudien für den zweiten Teil des Gedichtes gewidmet.

Die Jahre 1825 bis 1832 quellen dagegen über von Zeugnissen des Tagebuchs für eine geradezu fieberhafte Thätigkeit des Dichters an seinem Werke. Leider lauten sie, abgesehen von dem der Helenaepisode gewidmeten Jahre 1825, überwiegend nur ganz allgemein und durchaus geheimnisvoll.

Diese Entwickelungsgeschichte des Gedichtes charakterisiert sich kurz durch folgenden Vergleich: in dem Grade wie die Flutwelle Napoleons stieg, in demselben Maße trat für Faust Ebbe ein und umgekehrt. Zur Erklärung dieser Wechselwirkung reicht m. E. der äußerliche Grund nicht zu, daß Goethe in dieser Zeit der Unruhe

die Muße nicht gefunden hätte, denn von den Unbilden der Kriege hat er, außer gelegentlich der Schlacht bei Jena, nicht zu leiden gehabt. Seine Ruhe war eher eine freiwillige; seine um ihren schönsten Traum betrogene Seele bedurfte dieser Zeit, um sich von der Resignation zur Neukonzeption durchzuringen. Goethe hat sich das nonum prematur in annum besonders vor der Bekanntgabe des zweiten Teiles Faust angelegen sein lassen.

Gleichzeitig mochte sein Blick beobachtend auf seinen großen Mitbewerber Byron gerichtet gewesen sein, und wahrscheinlich ließ er sich dessen Schicksal eine Warnung vor ähnlichen poetischen Geniestreichen sein.

Da löste der Tod des großen Sohnes Albions den Bann der faustischen Muse, und der deutsche Dichter trat die Erbschaft des englischen an. Die Sympathieen für Napoleon, welche dieser bekundet und gebüßt hatte, waren aber bei Goethe mit ebensoviel Vorsicht gepart, wie sie bei Byron mit fanatischer Offenherzigkeit vereint gewesen waren.

Byron und Goethe verhalten sich zu einander wie die beiden Johannes, welche am Anfang und am Ende des Neuen Testaments stehen; jener ist der Prediger in der Wüste, dieser der Apokalyptiker.

Es würde zu weit führen, nachzuweisen, daß Byron mit Napoleon mehr als eine Ähnlichkeit in Charakter und Schicksalen hatte; man kann ihn wohl den Napoleon der Poesie nennen.

Als nun diese beiden Napoleonnaturen tot waren, erwachte in Goethes Phantasie der Faust wieder, aber er fühlte sich als ein ganz anderer, als der Faust, welcher eingeschlummert war. Auch ihm hatte es der Herr im Schlafe gegeben, doch auch genommen. Er konnte frei nach Byron von sich sagen: „Ich erwachte eines Morgens und fand mich -- allegorisiert.“ Er macht den Eindruck eines Rip van Winkle, welcher seine Welt nicht mehr erkannte, als er in sie zurückkehrte. In seiner Erinnerung flossen die Bilder dessen zusammen, was er gewesen war, und derer, von denen er geträumt hatte — Napoleon und Byron, deren Ebenbild er doch in Wirklichkeit nicht werden durfte. Und so geht er denn, in symbolischen Visionen befangen, an sein Tagewerk und fühlt sich napoleonisch-byronisch, ohne doch so handeln und reden zu dürfen.

Lassen wir nun die Szenenreihe an uns vorüberziehen, und zwar so, daß wir im ersten Teil unsre Aufmerksamkeit vorwiegend auf einzelne Stellen, im zweiten mehr auf die ganzen Szenen selbst richten.

Der erste Teil weist nur ungewollte Ähnlichkeiten, der zweite nur gewollte Unähnlichkeiten mit Napoleon und seinem geschichtlichen Hintergrunde auf. Daher werden wir im ersten Teil alle diejenigen Striche ins Auge fassen, welche als eine absichtliche Retouche behufs größerer Unähnlichkeit aufgefaßt werden können, im zweiten diejenigen Schatten und Lichter, welche die erstrebte Unähnlichkeit unmerklich in eine Ähnlichkeit verwandeln.

Nur selten und stets in zweiter Linie werde ich gleichsam das Negativ zeigen und durchblicken lassen, wie das Bild wäre, wenn weiß schwarz und schwarz weiß, d. h. wenn vorher nachher und nachher vorher wäre.

Der Leser wolle mir dabei gestatten, daß ich ihm die Arbeit abnehme, mehrere Faustausgaben Vers für Vers neben einander zu lesen, und vertrauen, daß ich ihm wissentlich keinen unterschlagen werde, welcher gegen meine Hypothese sprechen könnte.

Ich beziehe mich für Faust I auf die Göchhausensche Abschrift von 1775 (?), auf das Fragment von 1790 und auf die Ausgabe von 1808, welche in weimarschem Verlag als 14. und 15. Band von Goethes Werken nebst allen Lesarten und Nachlässen erschienen ist. Ich bezeichne die erste Fassung mit G(öchhausen), die zweite mit F(ragment), die dritte mit A(usgabe) und notiere die Verse nach Zählung der letzteren.

V.

Die Zueignung (V. 1—32), welche sich in G und F noch nicht, sondern erst in A findet, ist laut Tagebuch von diesem Jahre 1797 geschrieben worden, also zu einer Zeit, da die Geschichte mit ihrer Originalkopie der Dichtung noch ziemlich im Rückstande war.

Varianten und Paralipomena existieren zu ihr nicht; sie schweigt also auf die Frage, ob sie geheime Tendenzen vertritt. Sie beabsichtigt solche schwerlich mit Bewußtsein. Ob Goethe bei der „ersten Lieb' und Freundschaft" auch des ersten Franzosen mitgedacht hat, welcher sein junges Herz eroberte, des Grafen Thorane, läßt sich nicht nachweisen, konnte er doch damals noch nicht ahnen, daß später ein anderer Franzose seine Bewunderung in weit höherem Grade gewinnen würde, daß auf Frankfurt und 1759 ein Erfurt und 1808 folgen würde, daß dieser auf sein letztes Gedicht noch weit bestimmender einwirken würde, als jener auf seine ersten Arbeiten von Einfluß gewesen sein soll.

Von früh auf wohnten in Goethes Brust zwei Seelen; wie sich in derjenigen des Knaben die Begeisterung für Friedrich den Großen und die Schwärmerei für französische Eleganz und Ritterlichkeit mit einander vertragen hatten, so wohnten auch in derjenigen des Mannes und Greises die Empfänglichkeit für die Schmeicheleien Napoleons und für die Huldigungen seiner Deutschen friedsam neben einander.

Diese Widersprüche erklären sich durch sein Mignonwort: „Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide." Derselbe Mann, welcher einst als jugendlicher Enthusiast das Straßburger Münster für die Perle der Baukunst angesehen hatte, hatte seit 1788 für deutsche Architektur nicht mehr viel übrig. Sein Kopf war deutsch, aber sein Herz war in Welschland, sein Herz war nicht hier. Italien, d. h. das Altertum und das Romanentum, hatte es ihm angethan, wie die Nixe seinem Fischer; derselbe Mann, dessen deutschestes Werk Götz einen deutschen Shakespeare versprach, trachtete von nun an nach der Ebenbürtigkeit mit einem Sophokles, und selbst sein deutschestes Werk der nachitalienischen Periode, Egmont, ist doch stark von welschen Tendenzen und undeutscher Technik angekränkelt. Hermann und Dorothea ändert an diesem Urteil nichts, ist es doch vielleicht nur eine gelegentliche poetische Genugthuung für das Andenken seiner ehemaligen Geliebten

auf damals französischem Boden. Goethe war eine romanische Seele in einem germanischen Körper geworden, sind doch auch die Mehrzahl seiner epischen Gedichte Romanzen.

Vielleicht ist es unter diesem Gesichtspunkt zu viel aus dem Gedicht herausgelesen, wenn man die Zeile: „Ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang", also das Gefühl des inneren Gegensatzes des Dichters zu der „unbekannten Menge", als den Ausdruck eines Vorgefühls des schon über seinem Werke schwebenden Verhängnisses deutet. Auch der Vers: „Und was entschwand, wird mir zu Wirklichkeiten", dahin aufgefaßt, daß über und hinter dem in Vergessenheit geratenen Dichtungsfaust schon ein unheimlicher Wirklichkeitsfaust, dem Dichter mehr oder weniger bewußt, emporwuchs, erscheint auf den ersten Blick gewagt. Und doch war es dem Dichter, welcher auch einmal in Frankreich auf dem Kriegspfade gewandelt war, schwerlich entgangen, daß um dieselbe Zeit nach einer geradezu märchenhaften Carriere der achtundzwanzigjährige Bonaparte bereits der Mann von Campo Formio war, welcher schon seine Fahrt in das Land der Sphinxe plante, um das Land der Greife zu erreichen.

Das Vorspiel auf dem Theater (V. 33—242) datiert gleichzeitig mit der Zueignung, ist also erst in A vorhanden, die lyrische Variante von sieben Versen, welche sich in diesem Teil der Handschrift findet, hat mit dem Vorspiel schwerlich etwas zu thun, und wenn man sie dem „Dichter" in den Mund legt, ist sie für unsre Zwecke belanglos.

Auch die Paralipomena 3 und 4, welche wohl der „Lustigen Person", sowie dasjenige unter No. 5, welches vermutlich dem „Direktor" zugedacht gewesen war, sind in der bezweckten Richtung wenig ausgiebig. Die Zeilen freilich:

> „Laßt unser Stück nur reich an Fülle seyn,
> Dann mag der Zufall selbst als Geist der Freiheit schalten",

sind vielleicht gestrichen worden, weil sie wahr geworden sind. Ihr Widerruf sieht so aus, als habe der Dichter dagegen Protest erhoben, daß die Geschichte von dieser Licenz in einer Weise Gebrauch gemacht hatte, welche er mit jenen Worten nicht gemeint hatte.

Aber man denke sich die Szene elf Jahre später geschrieben, so hätte sie kaum besser gemacht werden können, um als versifizierter Bericht Goethes über sein Gespräch mit Napoleon über das Drama gelten zu können, wobei dann einem Talleyrand oder Talma die Rolle der „Lustigen Person" gegolten hätte.

Der „Dichter" ist wertherisch, der „Theaterdirektor" komödiantisch angelegt.

Die Verse 167—169 scheinen mir die ersten, worin man den Dichter beim Wort nehmen könnte. Denn Goethe wird doch unzweifelhaft den Rat befolgt haben, welchen er sich durch die Lustige Person geben läßt, und welchen er überhaupt als seine Praxis an-

erkannt hat, indem er zugab, daß alle seine Gedichte Gelegenheitsgedichte wären. Daß aber dieses „volle Menschenleben“, in welches er mit Faust hineingriff, das zeitgenössische war, geht aus dem Ausdruck unmittelbar hervor, denn er kann doch in dieser Form nicht vergangene Zeitalter bezeichnen.

Überdies fügt der Dichter selbst hinzu: „Ein jeder lebt's“ — nämlich das volle gegenwärtige Menschenleben, aus welchem er den Faust herausgreift; — aber „nicht jedem ist's bekannt“ — nämlich daß er das volle Menschenleben, und zwar wie es im Faust in Erscheinung tritt, augenblicklich durchlebt. Denn daß ihnen, die „schrecklich viel gelesen haben“ (V. 46), das volle Menschenleben selbst nicht bekannt sein sollte, kann wohl schwerlich ohne Widerspruch angenommen werden. Wenn also Goethe „ein Fünkchen Wahrheit“ (V. 171) von Anfang an in sein Werk legen wollte, wenngleich versteckt „in bunten Bildern“ mit „wenig Klarheit“ (V. 170), mit „viel Irrtum“ (V. 171) und „nicht ohne Narrheit“ (V. 88), so giebt er damit in gedrängten Worten sein Programm und seine Methode an, wie er kurz vorher seine Quelle angedeutet hat.

Daß der „Dichter“ diese Vorschläge annimmt, deutet seine Gegenrede an, worin er zu ihrer Erfüllung nur die Jugend zurückwünscht, jene Jugend voll „Kraft des Hasses und der Macht der Liebe“ (V. 196), die uns Goethes einziges Werk voll germanischer Urkraft geschenkt hat, den Götz, deren Enthusiasmus durch kühl berechnende Reflexion längst erstickt ist.

Aber thatsächlich — man möchte fast sagen leider — war diese Szene eben ein reichliches Jahrzehnt vor den Ereignissen geschrieben, so daß wir den Dichter erst später für seinen allgemeinen poetischen Grundsatz des Hineingreifens in das volle, interessante, von jedem gelebte Menschenleben haftbar machen können, insofern wir ihm den Charakter zutrauen, daß er seinem Vorsatz auch im Faust — und gerade darin am allerwenigsten, weil dieser „Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein“ war — nicht untreu geworden sein wird. Wenn er, wie wir sehen werden, manches minder epochemachende Geschehnis aus seiner Zeitgeschichte je nach Umständen aus dem Faust herausgemerzt oder in ihn hineingeheimnist hat, so wäre es doch geradezu ein Widerspruch in sich selbst, wenn er für Faust von den gewaltigsten Ereignissen und Personen seiner Zeit keine Notiz genommen und keinen Gebrauch gemacht hätte.

Auch der Prolog im Himmel (V. 243—353) hat die gleiche Entstehungszeit wie die vorhergehenden Abschnitte und fehlt darum gleich ihnen in G und F.

Die spärlichen Varianten dieser Szene sind nur stilistisch-redaktionell und für den Zweck politischer Deutung wertlos.

Paralipomena dazu fehlen wohl, wenigstens sind diejenigen, welche sich unter Blättern dieses Handschriftenteils zu dieser Szene finden, belanglos.

Die erste Szene des ersten Teils der eigentlichen Tragödie, „Nacht" betitelt (V. 354—807), fällt in zwei verschieden alte Hälften. Die erste (bis V. 605) steht in G und in F, die zweite, deren letztes Drittel wiederum ihr ältester Bestandteil sein mag, findet sich erst in A. Andererseits stimmen für die erste Hälfte textlich Fragment und Ausgabe überein, während sich die Abschrift von diesen beiden Drucken durch mancherlei Varianten unterscheidet. Auf die wesentlichsten derselben wollen wir nun unser Augenmerk richten.

V. 360. G. Heiße Doctor und Professor gar.
F. A. Heiße Magister, heiße Doctor gar.
V. 367. G. Doctors, Professors, Schreiber und Pfaffen.
F. A. Doctoren, Magister, Schreiber und Pfaffen.

In beiden Versen hat Goethe aus den „Professors" Magister gemacht. Warum hat Goethe sein Anathema gegen die Professoren 1790 zurückgenommen? — Vielleicht darum weil Schiller 1789 durch Goethes Fürsprache Professor in Jena geworden war? Dann wäre für einen Fall der Beweis erbracht, daß Goethe im Faust peinliche Rücksichten nahm und Stellen beseitigte, welche auch nur entfernt wie persönliche Unhöflichkeiten aussehen konnten.

Die Bühnenweisung 480—81 enthält in G den Zusatz „in widerlicher Gestallt", welcher in F und A gestrichen ist. Dieser Umstand muß, da bei Goethe wohl nichts als bedeutungslos angesehen werden darf, auf einen Wechsel in seiner Auffassung des Erdgeistes schließen lassen. Die Tilgung des abschreckenden Äußeren der Erscheinung ist, weil schwerlich unbeabsichtigt, gleichbedeutend mit seiner Veredelung. Der höllische Spuk von 1775 ist seit 1790 ein höheres Wesen geworden, ein „Welt und Thaten Genius". (Paralip. 1.)

In V. 521 ist aus dem „Schwärmer" in G in F und A ein „Schleicher" geworden. Dieser Wandel der Prognose des Wagnercharakters ist in seiner Diagnose während der Jahre 1775—90 an und für sich begründet. Mit ein wenig Mystik könnte man sogar glauben, das Schicksal habe dem Dichter bei diesem Federzug in Hinblick auf Bernadotte unmerklich die Hand geführt. Schwärmerisches ist jedenfalls an beiden Nüchterlingen nicht zu entdecken, wohl aber viel Schleicherisches, ja Erbschleicherisches. „Helles kaltes Streben" legt ihm Paralipomenon 1 bei.

Die Verse 532/33 sind ziemlich verschieden:

G. Man weis nicht eigentlich, wie sie zu guten Dingen
Durch Ueberredung hinzubringen.
F. A. Kaum durch ein Fernglas, nur von weiten,
Wie soll man sie durch Ueberredung leiten?

Die inhaltsvollere spätere Fassung könnte zu vagen Vermutungen Anlaß geben, als habe Goethe an das Fernrohr als militärischen Ausrüstungsgegenstand gedacht — ein Anachronismus und ein Prähistorismus zugleich. Und doch weiß man mit dem „Fernglas" in Wagners Händen und in seinem „Museum" nichts Rechtes anzufangen.

Ebenso ungeschickt würde es sich in den Händen des damaligen Feldwebels Bernadotte ausnehmen. Kurz, die Variante hat — wenn man mit Recht von übersinnlichen Einflüssen auf die Dichterphantasie absieht — höchstens die Bedeutung eines Anklangs an Goethes eigene optische Studien, ein Glied in der Kette seiner naturwissenschaftlichen Bestrebungen.

Ebenso belanglos ist das Fehlen von V. 547 F. A. „Ich fühl's, ich bin noch weit zurück," in G; desgleichen umgekehrt die Variante von 548 G. „Was Vortrag! Der ist gut im Puppenspiel Mein Herr Magister hab er Krafft!" gegenüber F. A. „Such er den redlichen Gewinn." Höchstens kann die Streichung des „Puppenspiels" darauf deuten, daß Goethe mit demselben 1790 gebrochen hat.

Anders steht es um die Verse 550/51; sie lauten in

G. Und Freundschafft, Liebe, Brüderschafft
Trägt die sich nicht von selber vor.
F. A. Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor.

Was hat den Dichter veranlaßt, jene ethischen Themata durch diese logischen Formen zu ersetzen? Nur der Umstand, daß den beiden Gelehrtenseelen diese abstrakte Form besser entspricht als jene konkrete? Gewiß, Faust spricht jene Verse aus seinem Herzen, diese aus Wagners Kopfe.

Und doch findet sich vielleicht noch eine — allerdings kühne — Erklärung für diese Korrektur, welche eine Abdämpfung der leuchtenden Farben der Sprache des Herzens in die neutralen Töne der Sprache des Kopfes bedeutet.

Freundschaft, Liebe, Brüderschaft sind die idealen Ziele der lechzenden Faustseele. Er erreicht sie nicht selbst, denn sie sind Ideale; er erreicht nur ihre Schemen — und alle drei um Blut. Seine Blutsbrüderschaft mit Mephistopheles macht den Anfang, das Blut Valentins, welcher ihm unter holderen Auspizien die Freundschaft des Schwagers hätte schenken können, bildet als Besiegelung der Feindschaft die Peripetie, und das Blut, welches Gretchen am Anfang und am Ende ihrer Liebe für ihn vergießt, bezeichnet die Katastrophe.

Ein ähnlicher Dreiklang von Worten, die Trinität eines idealen Sozialevangeliums, erfüllte aber um 1790 die Welt mit Posaunenklängen eines jüngsten Tages und mit Strömen von Blut. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit war die Losung des damaligen Weltgerichts; Freundschaft, Liebe, Brüderschaft war das Programm des gleichzeitigen Weltgedichts.

Was ist aus jener Losung geworden? Die Geschichte giebt darauf Antwort: ihr Gegenteil!

Nur zu früh war jene Tripelillusion anrüchig geworden und — wie es scheint — früh genug auch für Goethe, um ihn die verdächtige Zeile 550 rechtzeitig neutralisieren zu lassen, um so mehr als Goethe die Revolution an sich haßte.

Es würde nun freilich die Konsequenzen zu weit treiben heißen, wenn man in „Verstand und rechtem Sinn“ eine Vorhersehung des höchsten Wesens und der Göttin der Vernunft vermuten wollte. Wenn aber jene Argumentation einigen Anspruch auf historische und poetische Koincidenz hat, so wäre damit ein weiterer Beweis erbracht, daß Goethe im Faust politische Rücksichten nahm.

Der Rest der ersten Szene, wie ihn A hat, fehlt in G und in F und bietet daher keine Varianten, ebensowenig wie die im „Morgenblatt vom 7. April 1808“ separat und in voraus erschienenen Verse 737—807 solche aufweisen.

Mit den Szenen „Vor dem Thor“ (V. 808—1177), wovon im „Morgenblatt“ gleichen Datums w. o. die kleinere zweite Hälfte separat und voraus und zwar ohne Varianten gegen A erschien, sowie „Studierzimmer“ I. (V. 1178—1529) fehlen G und F, natürlich auch alle Varianten.

Auch von der Szene „Studierzimmer“ II. (V. 1530—2072) fehlt G das Meiste, (V. 1530—1867, 1882—1895, 1904—1909, 1964—2000, 2051—2072), F etwas weniger (V. 1530—1769). Allen drei Bearbeitungen aber fehlen die Paralipomena 6 und 7, für deren Unterdrückung politische Bedenken nicht maßgebend waren, da sie sich nur mit dem Namen und mit dem Begehren des Teufels befassen.

Dafür enthält G statt 1882—1895 eine fünfmal längere Variante.

Die Gründe ihrer Verwerfung in F und A sind sicher nicht politischen Charakters, sondern wohl in der Zotigkeit und Ekelhaftigkeit der früheren Fassung zu suchen, mit welcher denn auch einige Anachronismen (Kaffee und Billard) gefallen sind. Auch ihr Ersatz in F und A ist nur eine aus ästhetischen und technischen Gründen vorgenommene Abklärung und Kürzung.

Hat es nun etwas zu bedeuten, daß der Schüler, welchem Paralip. 1 „dumpfes warmes Streben“ beilegt, in G sich als prädestinierten Mediziner selbst vorstellt, während er in F und A sich von Mephistopheles erst eine Fakultät raten läßt?

Mindestens giebt er damit dem Dichter Gelegenheit zu der in G fehlenden mephistophelischen Vorlesung über das „Recht“, welche F und A als Zusatz enthalten. Hat nun diese vielleicht einen besonderen Zweck?

Gewöhnlich begründet man Mephistopheles bösartige Kritik der Fakultäten mit den üblen Erfahrungen, welche der Dichter in ihnen, insbesondere in der Philosophie und in der Jurisprudenz gemacht hat. Gewiß hat auch eine starke Prise persönlichen Hohnes diese Verse gewürzt; gewiß hat Goethe u. a. mit ihnen über die Ödheit seiner Universitätsstudien quittieren wollen, ebenso wie Molière den ihn mißhandelnden Ärzten durch die Komödie vom eingebildeten Kranken vergalt.

Immerhin bliebe es ein wenig verwunderlich, warum dann der Dichter die Schalen seines Spottes über die Juristerei nicht schon 1775 ausgoß, als er die Philosophie und die Medizin ironisierte; warum er

sich dann 1790 an dem vorhandenen Doppelopfer seiner Satire nicht genügen ließ und gerade die Verse über das Recht interpolierte? Freilich wird in F und A auch die vierte Fakultät in die Hechel genommen, doch nicht mit der Schärfe, welche Fausts kritisches „leider" in V. 3 erwarten läßt.

Äußerlich allerdings scheint nur die Vollständigkeit für den Dichter bei dieser Ergänzung maßgebend gewesen zu sein, und doch wird gerade in seinen Worten über das Recht der ironische Teufel plötzlich bitter ernst, während er sich über die Philosophie sarkastisch, über die Theologie ausweichend und über die Medizin lüstern expektoriert.

Die Verse 1972—1979 könnten, ohne ihnen irgend welchen Zwang anzuthun, als ein zürnend-warnendes Wort des Dichters an diejenigen aufgefaßt werden, welche nach meinem Parallelsystem der Schüler zu verkörpern scheint.

In der That hatten sich — und das war die Ursache der Revolution — „Gesetz und Rechte wie eine ew'ge Krankheit fortgeerbt," während „von dem Rechte, das mit dem Menschen geboren wird, leider nie die Frage war." Es klingt fast wie ein Prophetenwort auf die kommenden Zustände und Wandelungen: „Vernunft wird Unsinn, Wohlthat Plage" — der Kultus der Vernunft wurde der Unsinn, und die Wohlthat der Freiheit wurde die Plage. Was könnte „Weh Dir, daß Du ein Enkel bist!" schließlich ungezwungener bedeuten, als ein seherisches Wehe über den Enkel der Könige, unter denen Gesetz und Rechte „sich von Geschlechte zum Geschlechte schleppten" — über Ludwig XVI., welcher zur Zeit der Veröffentlichung von F schon anfing, für die Sünden seiner Vorfahren zu büßen?

Die Paralipomena 8, 9 und 10, welche unter die Schülerszene rubrizieren, sind politisch unverfänglich. Welche Rücksicht den Dichter zu ihrer Ausscheidung bestimmte, ist schwer zu sagen. Am Ende hat sich er bei den Zeilen:

„Es verzeihen selbst gelegentlich die Frauen
Wenn man mit Anstand den Respeckt vergißt",

mit den gleichzeitigen:

„Willst Du genau erfahren, was sich ziemt,
So frage nur bei edlen Frauen an"

und mit den Verkörperungen dieser edlen Frauen, der Prinzessin Luise und Charlotte von Stein, im Widerspruch gefühlt.

Wenn dieses Motiv zuträfe, so wäre es ein Beweis für Goethes peinliche Vorsicht gegenüber berechtigten Eigentümlichkeiten, und mit solchen zu rechnen, das eben ist das Wesen eines politisch veranlagten Geistes.

Die Schlußworte dieser Szene zwischen Faust und Mephistopheles finden sich in G noch nicht, enthalten aber ihrem Inhalt gemäß natürlich keine deutungsbedürftigen Anspielungen; sie gelten nur den Vorbereitungen zur Abreise.

An die Schülerszene schloß sich nach einem älteren Entwurf eine Disputation mit einem ganzen Bündel Paralipomena, über deren Verlauf man sich aus den Notizen kein rechtes Bild zu machen vermag. Viel mehr als eine akademische Fachsimpelei wäre trotz mehrerer geistreicher Bemerkungen kaum bei ihr herausgekommen. Demgemäß schließt dieses Fragment politische Anspielungen aus und muß aus andern Gründen unter die Apokryphen verwiesen worden sein. Daß die Szene, deren ausgeführter Anfang einen ziemlich turbulenten Auftritt andeutet, zu einem Zerrbild des Parlamentarismus hätte werden können, ist nicht ausgeschlossen. Dessen Signatur ist Paralipomenon 15 in der Regel gewesen, dessen Stärke und Schwäche ist auch im Paralipomenon 20 gekennzeichnet.

Werfen wir nun noch einige Blicke auf den heute gangbaren Text dieser vorbereitenden Szenen selbst, so ist man versucht, Fausts Verzweiflung über die Grenzen seiner Macht in der Entmutigung des jungen Bonaparte über seine anscheinend verfehlte Carriere wiederklingen zu hören. Auch er hatte eine Zeit lang eine hausbackene Wagnernatur um sich, seinen Bruder Joseph. Im übrigen würden sich die streberischen Grundsätze Fausts (z. B. V. 464—467) in Napoleons Munde nicht charakterwidrig ausnehmen. Auch die vernichtende Antwort des Erdgeistes an Faust ist an Napoleon wahr geworden: er, der sich vermaß, das Schicksal Europas spielen zu wollen, wurde endlich gewahr, daß das Schicksal mit ihm gespielt hatte. Auch er glich dem Geiste, den er begriff, aber nicht dem, der über ihm waltete. Das Schicksal zerstört nach andern Erfordernissen, schafft nach andern Plänen und regiert nach andern Grundsätzen als ein einzelner Mensch, und wenn er selbst ein Alexander, Cäsar oder Napoleon ist.

Ferner stimmen Faust und Napoleon in ihrer Vorliebe für das klassische Drama (V. 523) überein. Desgleichen erinnern die Auslassungen über den Komödianten und den Pfarrer (V. 527/28) an den Zank zwischen Kaiser und Papst, welche sich bei dieser Gelegenheit mit den Titeln Komödiant und Tragödiant wechselweis belegten. Kurzum, es ließen sich manche Beziehungen zwischen der Rolle und ihrem historischen Histrionen ausklügeln, wenn jene nicht eben allzulange vorher geschrieben gewesen wäre, als daß sie ihm hätte auf den Leib geschrieben sein können.

Und dennoch und gerade darum ließ der Dichter wohl diese Stellen, welche ein Unwissender oder Böswilliger ihm als gewollte Anspielungen anmerken konnte, unberührt bestehen. Diese Unbefangenheit war sein sicherster Schutz gegen derartige Unterschiebungen, denn er hatte ja in den früheren Bearbeitungen G und F unanfechtbare Zeugen dafür, daß ihm jede beabsichtigte Beziehung fern gelegen habe, ja unmöglich gewesen sei. Und gerade dieser Kontrast zwischen dem an ungewollten Anspielungen reichen ersten Teil und dem so anspielungsarmen zweiten Teil verrät eine feine Taktik des Dichters: er ließ die-

jenigen Anzüglichkeiten bestehen, welche ihm, weil unbewußt gethan, keine Gefahr bringen konnten, und hütete sich vor ihnen, seitdem ihm das Bewußtsein und die Absicht derselben hätte nachgewiesen werden können. Eine derartige innere Politik setzt aber die Erkenntnis der äußern Politik und des Vorhandenseins eines Parallelsystems von Charakteren, Ereignissen und Motiven in der Werkstatt der Geschichte und in derjenigen der Dichtung voraus.

„Im Anfang war die That," diese kecke Umdeutung der Anfangszeile des Evangeliums Johannis, ist auch Napoleons Losung gewesen, aber diejenige Fausts nicht geblieben; er mußte sich dazu bequemen, daß wenigstens für seine Fortsetzung bis nahezu ans Ende „das Wort" war, d. h. die Reflexion herrschte.

Zu V. 1396 möchte ich an eine Anekdote erinnern, die, wenn nicht wahr, doch wenigstens gut erfunden ist, und in welcher Goethe selbst sich die Bestätigung entschlüpfen läßt, daß sich politische Anspielungen aus dem Faust herausinterpretieren lassen. Bei irgend einer Hofgesellschaft trug er das fünfzackige Kreuz der Ehrenlegion. Ein übergeschäftiger Hofbeamter machte ihn auf den Anstoß aufmerksam, welchen die von Napoleon verliehene Auszeichnung auf einem deutschen Hoffeste erregen könnte; worauf der Dichter zitiert haben soll: „Das Pentagramma macht Dir Pein?"

Die Szene „Auerbachs Keller in Leipzig" (V. 2073—2336) stimmt zwar inhaltlich in G, F und A überein, doch unterscheidet sich G von F und A formell dadurch, daß jene Urhandschrift, abgesehen von den ersten acht Versen, in Prosa verfaßt ist. Dadurch kennzeichnet sich die Fassung G als Rohentwurf. Das Material von 1775 ist bis 1790 in poetische Form umgegossen und metrisch-rimisch gefeilt worden.

Nun sollte man erwarten, daß bei dieser Umprägung manch „gekräuseltes Schnitzel" unter den Tisch gefallen sei; doch nichts dergleichen. Die wenigen prosaischen Residuen, welche sich in den poetischen Schraubstock nicht wollten pressen lassen, sind bedeutungslos; es waren nur taube Schlacken, die da abbröckelten. Auch daß in G Frosch, in F und A Brander das Rattenlied vorträgt, ist ohne Belang; die Reminiszenz an den Froschmäusekrieg hat bei Goethe schwerlich bestanden, ist darum auch wohl nicht aufgegeben worden, indem der Kantus von Frosch auf Brander übertragen wurde.

Auch der Gedanke an eine andre Ratte in der Litteratur muß als disparat zurückgewiesen werden. Hamlet, der Mörder des Polonius, tötet auch eine vermeintliche „Ratte" und ist Ophelia gegenüber in einer ähnlichen Seelenstimmung, wie Siebel gegenüber seinem Liebchen. Allerdings war Hamlet Goethes pièce de résistance in Wilhelm Meisters Lehrjahren; und wenn auch dieser Roman ziemlich um dieselbe Zeit im Geiste des Dichters Anker faßte und beinahe ebenso lange zur Ausgestaltung bedurfte, wie unser Drama, so wird sich doch kaum

nachweisen und darum auch nicht behaupten lassen, daß zwischen den beiden klassischen Ratten irgend eine Ideenassoziation bestehe.

Auch Mephistos Flohlied bedeutet schwerlich mehr als ein alkohologisches Einzelhospiz. Und doch gäben die vergiftete Ratte und der nobilitierte Floh am Ende zu denken, wenn nicht die ganze Szene inhaltlich zu früh verbürgt wäre, als daß sie auf zeitgenössische Ereignisse eine Parodie bilden könnte.

Gleichwohl sei ein kleiner Exkurs auf die Asphodeloswiesen der dramatischen Litteratur gestattet, um einige Exemplare von dem, was darauf kreucht und fleucht, einzufangen. Die drei kühnsten Dramatiker aller Zeiten haben nämlich dem Ungeziefer einen Platz auf den weltbedeutenden Brettern erobert. Aristophanes hat den Mistkäfer, die Wespen, die Frösche und andres Getier bühnenfähig gemacht, Shakespeare führt seinem Publikum in den Lustspielen mit Vorliebe Mummenschanze aus der Insektenwelt vor, und Goethe besingt in der Studentenszene jene beiden Ekelwesen in unsterblichen Balladen.

Wiederum waren die Dichtungen Aristophanes', Shakespeares und Goethes Begleiterscheinungen gewaltiger politischer Wandelungen, ihre Vorläufer oder ihre Nachhalle.

Auch die Gestalten eines Kleon, Fallstaff, Siebel sind aus verwandter Sippschaft.

Es ist natürlich, daß die Satire bissige und stechende Geschöpfe gern in ihre Dienste nimmt.

Die Satire war stets Dekadenzpoesie; sie erwacht gleich dem huschenden Ungeziefer, von welchem sie Maske und Waffe borgt, wenn ein historischer Tag, wenn die Sonne eines großen Zeitalters zur Rüste geht und es politisch Nacht wird.

Die große Finsternis, welche man Revolution nennt, hat in der französischen Litteratur ihre Dämmerungslebewelt nicht entbehrt, welche die Zeit zwischen dem Roy Soleil und der Todesnacht des Terrorismus ausgenützt hat, um mit Stachel und Zahn auf Beute auszugehen: Rousseau, Voltaire, Beaumarchais und wie die Vorläufer der Revolution alle heißen mögen, haben das alte Regime mit der Feder totgestochen, und dieses hat ihnen, anstatt sie „zu knicken und zu ersticken", Ehren und Auszeichnungen erwiesen, — wie jener König im Flohliede.

Voltaire z. B. erhielt von dem Vertreter des aufgeklärten Despotismus in Deutschland den Kammerherrnschlüssel und den Orden pour le mérite und hatte nun „Bänder auf dem Kleide und auch ein Kreuz daran."

Und dabei war er doch recht eigentlich der königlich-preußische Hoffloh, eine aus dem klownmäßigen in das espritreiche raffinierte Hofnarrenfigur mit unbeschränkter Vollmacht zu „stechen und zu nagen", ohne Gefahr laufen zu müssen, „geknickt oder weggejuckt zu werden".

Es würde nun freilich den Spaß zu weit treiben heißen, wollte man den sansculotten Floh, darum weil ihm erst „Hosen angemessen“ werden sollen, mit jenem geistigen Sansculottentum in Parallele stellen. Soviel aber ist sicher, daß diese Parasiten von der Feder es damals in Frankreich weit besser hatten als die armen Ratten, das hartbedrückte Volk.

Unbewußt und ungewollt vermutlich hat also der Dichter in den beiden korrespondierenden Liedern Parabeln auf die Zustände seiner Zeit geliefert; ob ihn dabei Reminiszenzen aus den oben angedeuteten Zeitaltern beeinflußt haben — wer wollte das behaupten? Und doch, wenn man den Anfang des ersten Liedes der Szene — einer Satire auf das heilige römische Reich — in Betracht zieht, und wenn man sieht, wie der sangesfrohe Frosch das zweite Liedchen an die Nachtigall hohnneckend auf den abgeblitzten Brander münzt und es selbst, seinem sentimentalen Anfang zum Spott, durch die lasciven Schlußzeilen in den Staub zieht, dann darf man wohl auch den beiden vollständigen Liedern satirische Tendenzen zutrauen. Es sind Tierfabeln, welche auch ohne ausdrückliche Moral — besser Unmoral — ihren Beruf als Verspottung menschlicher Lächerlichkeiten erfüllen. In ihrer kritiklosen Schadenfreude, hier über die vergiftete Ratte, dort über die gepeinigten Menschen, würden sie sich dazu eignen, den Übermut der katholischen Franzosen und ihres Spiritus rector, der Revolutionsmänner und Talleyrands, über den „Doktor Luther“ und über die von dem parasitischen Floh straflos geschröpfte Königsfamilie und Hofgesellschaft zu illustrieren, wenn die Zeitfolge von Dichtung und Geschichte die umgekehrte wäre.

An Stelle der Hexenküche und vor ihr zu lesen steht in G ein vierzeiliges Paralipomenon (21), in welchem Faust und Mephistopheles auf der Landstraße an einem Kreuz vorüberkommen, vor welchem letzterer „aus Vorurteil“ die Augen niederschlägt. Diese Stelle ist wohl lediglich deshalb gestrichen, bezw. nicht ausgebaut worden, weil sie ganz im Sinne des alten Sagenteufels gedacht war und auf Mephistopheles, mit welchem seit 1808 sogar der Herrgott selbst „so menschlich spricht“ und welcher seit 1790 sein rücksichtsvolles Gutachten über die Gottesgelahrtheit abgegeben hat, nicht mehr recht passen wollte. Persönliche Motive gegenüber dem apostaten Bischof Talleyrand haben den Dichter bei dieser Entscheidung schwerlich beeinflußt. Über solche Skrupel war jener erhaben, seit er das vierzackige Kreuz gegen ein fünfzackiges eingetauscht hatte.

Das roh skizzierte Paralipomenon 22, welches vor der Hexenküche beabsichtigt war, entzieht sich jeder Ergründung und darum auch der Begründung seiner Beseitigung.

Die „Hexenküche“ fehlt G ganz, da sie erst während und z. T. auch erst nach der italienischen Reise des Dichters entstanden sein soll. A ist um anderthalb Dutzend Verse länger als F, aber darum um

keine Andeutung zur Lösung der ganzen Szene reicher. Der erste Zusatz zu dieser Szene belehrt uns, daß der Teufel zwar hexen lehren, aber selbst nicht hexen könne; der zweite giebt über den Inhalt des Hexenkessels Aufschluß.

Jenes charakteristische Geständnis des Teufels war später freilich auch die Maxime Talleyrands, welcher eine besondere Fertigkeit darin besaß, andere sich für ihn kompromittieren zu lassen. Ob unter andern auch die Sibylle Lenormand sein Werkzeug war, wird sich kaum beweisen lassen; möglich aber ist, daß diese den Kaiser durch die Kaiserin in gewissem Grade beeinflußte, solange sie das Vertrauen und den Schutz der letzteren genoß.

Ihrer Mantik und ihren Memoiren bezüglich ihrer Priorität und Authentizität blindlings zu trauen, wäre heutzutage ebenso verpönt, wie denjenigen Talleyrands, denn in keinem Zeitalter ist wohl so viel gelogen worden als in dem ihren; es hat aber die größere Wahrscheinlichkeit für sich, daß Talleyrand den Sturz Napoleons und die Restauration der Bourbonen früher und sicherer voraussah als die Lenormand.

Immerhin aber hätte die Sage, welche Faust sein Idealweib bei der Hexe zum ersten Male sehen läßt, in der Sage ihr Gegenstück, nach welcher die Lenormand dem Korsen ebenso wie der Generalswitwe eine glänzende Zukunft prophezeit haben soll. Das war zu einer Zeit, wo selbst Bonaparte in dem Aufruf an seine Soldaten mit der Phrase: „Jeder von Euch trägt den Marschallstab im Tornister“, pathetisch-prophetische Anwandelungen hatte, nicht schwer; es kam nur darauf an, wie große Ansprüche man an die Zukunft stellte, und ob man ihre Erfüllung erlebte. Mit letzterem Glücksfall wuchsen ja die Chancen für die Zukunft bei stetiger Dezimierung der Mitbewerber ohnehin.

Das starke Dutzend Auftritte, welche unter den Obertitel „Gretchentragödie“ rubrizieren, also der eigentlichste Kern des großen Liebes- und Leidensdramas, ist recht eigentlich die Herzwurzel des ganzen Gebildes, um welche sich die Jahresringe des gewaltigsten Baumriesen im deutschen Dichterwald allmählich, doch nicht regelmäßig angesetzt haben.

Man kann sich denken, daß dieses Kind der Muse Goethes, welches er mit Reminiszenzen an Gretchen, Friederike, Lotte aus seinem Herzen heraus erzeugte, ihm wissentlich zu politisch-satirischen Tätowierungen nicht feil war. Daher wird die Ausbeute aus diesen Szenen nach dieser Richtung hin von vornherein auf Null angeschlagen werden müssen.

Fast alle in Frage kommenden Szenen finden sich in G, F und A ohne sonderliche Varianten; sie sind überwiegend auf den ersten Wurf geworden, was sie sind; sie sind gleich aus einem Gusse mit Melodie und Kontrapunkt hingesetzt worden als eine heroisch-erotische Symphonie ohnegleichen.

Der Anfang der Szene „Straße“ (V. 2605—2677) hat allerdings eine verzweifelt ähnliche Klangfarbe mit dem Eingang des Buches von Masson-Marschall; aber welcher Roman in der großen und in der

kleinen, in der ganzen und in der halben Welt begänne wohl anders — ausgenommen alle geschriebenen Platonismen?

Und darin eben ähneln sich Napoleons und Goethe-Fausts Liebesleben, daß sie sich en lettres — in Memoiren wie in der Litteratur — zuerst zu einem eingestandenen Naturalismus bekannten, dessen Beichte und Absolution in dem Satze beschlossen liegt: humani nil a me alienum puto.

In der ganzen Auftrittsszene Gretchens unterscheiden sich nur die Schlußverse (2674—2677) in G von denen in F und A wesentlich, und doch ist von dieser Variante wenig Auskunft über den Grund ihres Doppelseins zu verlangen. Ursprünglich sagte Mephistopheles in G von Faust: „Er thut als wär er ein Fürsten Sohn.“ Aber auch V. 2736 in der folgenden Szene „Abend“ lautete in G: „Um eine Fürstin zu gewinnen.“ Aus beiden Stellen ist in den Drucken F und A die Anspielung auf die Fürstlichkeit verschwunden. Was hat Goethe zur Ausmerzung dieser gerade echt volkstümlichen Ausdrucksweise zu gunsten weniger prägnanter Lesarten bestimmt? — In gewissem Sinne hat er also im Faust die Abschaffung der Fürsten vor der französischen Revolution antizipiert.

In der Szene „Abend“ (2678—2804), sowie in späteren nennt Faust sich selbst „Hans“ oder wird von Mephistopheles so genannt, während ihn Gretchen „Heinrich“ nennt; diese Verschiedenheit der Vornamen ist dahin gedeutet worden, daß Faust für Goethe eigentlich Heinrich hieß und Hans — besonders in Verbindung mit dem Epitheton „Groß“ — ein Schimpfname für ihn sei. Ich vermag einen Grund für diesen Tausch der Vornamen nicht zu finden, möchte auch glauben, daß Faust für Goethe gleichfalls Johannes hieß, daß er sich aber der Geliebten gegenüber eines Pseudonyms bediente. Auf die Zeitgeschichte hat der Wechsel der Vornamen keinen Bezug.

Auch die Textverschiedenheiten im Liede vom König von Thule lassen keine andere als eine Deutung aus poetischen Gründen zu. In G wird nämlich der „Treue des Königs bis an das Grab“ gar nicht Erwähnung gethan; dagegen wird von dem alten Zecher gesagt, daß „der Becher ihm lieber war“, ohne daß wir erfahren: als was. Die Grammatik läßt nur den etwas boshaften Vergleich des Bechers mit seiner Stifterin zu, und es bedeutet eine wesentliche Verbesserung des Charakters jenes Königs, wenn er seit F und A der Mißdeutung nicht mehr ausgesetzt ist, daß er den Becher um seiner selbst willen, und nicht um „seiner Buhlin“ willen liebe.

Becher und Buhlinnen waren der Lebensinhalt des vorletzten Bourbonen; alles außer diesen überkam auch er „seinem Erben“.

Ludwig XV. hatte die Blume des Weines und der Liebe gekostet wie nur je ein König, seinem Erben blieb nur die bittere Neige.

Es ist eine stereotype Vorstellung, daß das Glück an einen Becher gebunden ist; im Märchen und im Volkslied wird mancher Becher in

die Wogen geschleudert oder aus denselben herausgeholt; mit dem Verlust des Bechers beginnt — man denke an den Taucher, Wallenstein vor Stralsund, das Glück von Edenhall — das Unglück.

Und ist nun auch das Lied vom König von Thule eine echte Dichtung im Volkston, ursprünglich gar nicht für den Faust bestimmt, so ist doch sein wehmütig-geheimnisvoller Inhalt als Ausdruck unbestimmter Vorahnung eines Unheil für Gretchen geradezu klassisch und typisch geworden, so daß man es um keinen Preis missen möchte. Und ist es ferner auch ohne jede absichtliche Beziehung auf die Geschichte gedichtet worden, so macht es — wenn man einmal gelernt hat, sie neben der Dichtung Faust wie ihren Schatten dahingleiten zu sehen — doch Stimmung. Auch von dem König in Thule fällt ein Schatten voraus auf seinen Erben, wie von Ludwig XV. auf seinen Enkel. Mit dem alten Zecher und Buhler hat die leichte Lebensfreude aus Thule wie aus Frankreich Abschied genommen, und aus der Flut, in welcher das Symbol jener, der Becher, versinkt, meint man es rauschen zu hören: Nach mir die Sündflut!

Die Szene „Spaziergang" (2805—2864), in G „Allee" überschrieben, gehört zur Gretchentragödie, obwohl sie uns die Heldin nicht selbst vorführt. Sie ist in allen drei Fassungen fast gleichlautend bis auf zwei Stellen; nach V. 2814 hat nämlich G die sonst unterdrückten Verse: „Hätt einer auch Engelsblut im Leibe, er würde da zum Heerings Weibe."

Nun erinnere ich mich an eine französische Operette aus den siebziger Jahren dieses Jahrhunderts namens „Mamsell Angot", in welcher — wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht — die Verse vorkommen: „Mit Fischen in der Halle Madame Ange saß."

Bei aller Trivialität des Vergleiches haben wir doch hier in je zwei Zeilen zwei Berührungspunkte: einmal „Fische" und „Heringe", zum andern „Engel" und „Ange".

Daß Lecoq und Goethe von einander nichts gewußt haben, braucht mir niemand zu beweisen; und doch bietet diese Parallele mindestens eine ergötzliche Illustration dazu, daß man nichts Kluges und nichts Dummes denken könne, was nicht die Vorwelt schon gedacht hätte.

Nun aber waren die „Damen der Halle", jene „Weiber, die zu Hyänen wurden und mit Entsetzen Spott trieben", die Megären der Revolution, hauptsächlich Fischweiber. Keifen wie ein Fischweib — schimpfen wie ein Hökerweib — sind noch heute landläufige Redensarten.

Natürlich hat Goethe von der Rolle, welche jene Weiber während der Revolution spielen sollten, bei der Fassung der Verse keine Ahnung gehabt; aber der allgemeine Eindruck, daß ein zankendes Fischweib die Krone der Brutalität bedeutet, kann ihm nicht gemangelt haben, denn sonst würde er jene Zeilen nicht geschrieben haben. Diese Sippe ist international und säkular; diese Gilde hat sich von den Zeiten des Demosthenes an die berechtigte Eigentümlichkeit nicht nehmen lassen,

daß „ihr nichts Heiliges mehr ist und sich alle Bande frommer Scheu lösen“.

Eigentümlicher aber, als daß der Dichter diese Verse schrieb, ist der Umstand, daß er sie wieder strich.

Mit wem wollte es denn der Dichter nicht verderben, als er Mephistopheles um diese wirksame Berufung auf die Heringsweiber verkürzte? Mit diesen selbst wohl schwerlich, denn was war ihm eine solche Hekuba! War es vielleicht hier schon sein Grundsatz geworden, alles, was nur im entferntesten als Anspielung auf die Ereignisse über dem Rhein aufgefaßt werden konnte, aus der Dichtung zu tilgen?

Als ähnliche Vorsicht, allerdings nach anderer Seite hin, könnte die Variante V. 2834 gedeutet werden. In G nämlich läßt Mephistopheles den Pfaffen sagen: „ach christlich so gesinnt“, in F und A: „so ist man recht gesinnt“. Die plausibelste Erklärung dieser Korrektur ist allerdings die, daß der Name Christi im Munde des Antichrists eigentlich ein Widerspruch mit seinem Charakter war. Bedenkliche Gemüter hätten in diesem Gebrauch des Namens ihres Religionsstifters sogar einen gotteslästerlichen Mißbrauch dieses heiligen Wortes erblicken können. Möglich also, daß Goethe auch hier aus der Not eine Tugend machte und damit jedes religiöse Ärgernis vermied, wie er denn auch jedem politischen sorglich aus dem Wege ging.

Daß er endlich auch auf moralische Bedenken die peinlichsten Rücksichten nahm, lehren die zweimal sechs Gedankenstriche in G nach V. 2871, welche jedenfalls eine unterdrückte Zote bezeichnen; lehren ferner auch die meist aus Schicklichkeitsgründen ausgeschalteten Paralipomena; lehrt endlich, um es gleich in einem vorwegzunehmen, die Variante V. 3406, wo F und A „Busen“ schreiben statt des in G stehenden „Schoos“.

Alles in allem erklären sich die Lesarten überwiegend als wohlerwogene, peinlich durchgeführte Ergebnisse von allerlei Rücksichten persönlichen, religiösen, moralischen Charakters; warum sollte da nicht auch die Geschichte ähnliche Ansprüche geltend gemacht und durchgesetzt haben?

Die Szene „Der Nachbarin Haus“ (2865—3024) ist in G nur um die beiden belanglosen Verse 2893 und 2894 kürzer als in F und A, wofür G nach V. 2871 jene beiden durch Gedankenstriche verdeckten Verse enthielt.

Auch die Szene „Straße“ (3025—3072), welche in G ohne Ortsbezeichnung steht, weist nur unerhebliche Lesarten auf. Denn daß in G Mephistopheles, in F und A Faust dem Gedanken des Verses 3032 Ausdruck giebt, daß eine Hand die andre waschen muß, schmälert jenen und bereichert diesen um keinen bemerkenswerten Zug. Auch die Verse 3046—48 in F und A, für welche G nur einen weniger hämischen Vers enthält, haben keine tiefere Bedeutung.

Ein gleiches negatives Resultat liefert die Szene „Garten“ (3073 bis 3204), welche in A um die vier Verse 3149—52 länger, aber nicht



inhaltsreicher ist als in G und F. Dagegen sind F und A in V. 3101 um das Wort „Eigensinn" kürzer als G. Wir machen hier die Beobachtung, daß Goethe zum zweiten Male an einer Dreizahl von quasi Synonymen Anstoß nimmt und sie auf eine Zweizahl zurückführt. In Vers 550 hatte er „Freundschaft, Liebe, Brüderschaft" durch „Verstand und rechten Sinn" ersetzt; hier variiert er „Kurzsinn, Eigensinn und Eitelkeit" in „Eitelkeit und Kurzsinn".

Ich glaube nun allerdings beobachtet zu haben, daß Goethes Stil überhaupt selten mehr als zwei Begriffe koordiniert, z. B. — auf Geratewohl aus der Nachbarschaft jener Trigeminationen herausgegriffen — V. 3086: Gewerb und Pflicht, 3102: Einfalt, Unschuld, 3103: Demut, Niedrigkeit, 3118: Häuschen, Gärtchen; ich muß es daher als eine plausible Erklärung gelten lassen, daß Goethe lediglich seinem eigenartigen Sprachgefühl zufolge auch die wenigen dreifältigen Begriffsagglomerate des ersten Entwurfs als unvolkstümlich auf zweifältige zurückführte. Aber dennoch haben sich m. E. Kurzsinn, Eigensinn und Eitelkeit als der wahre Kern der damaligen Schlagworte Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit erwiesen. Das hat Goethe natürlich weder mit der ersten Fassung der Stelle sagen, noch auch wohl mit der zweiten zurücknehmen wollen; aber der Zeitgeist spricht — seinem Werkzeug unbewußt — aus dem Einzelnen wie aus der Masse nach eigenem Gutdünken und in eigener Weise.

Was man im landläufigen und schulmäßigen Sinne Geschichte nennt, sind doch eigentlich nur die Resultate langer und verwickelter Werdeprozesse, gleichsam nur die aus den Fächern heraushängenden Aktenschwänze. Geschichte sind reponierte, Politik sind laufende Akten. Jedes nun geschlossene Fascikel war aber zu irgend einer Zeit einmal ein offenes, an welchem Dezennien und Säkula gearbeitet haben; und jedes Blatt in dem Bündel ist doch eigentlich nur der Belag dafür, daß, wer weiß wie lange vorher, die darauf niedergelegte Idee eine langwierige Genesis in wer weiß wie vielen Köpfen und Herzen durchgemacht hat. Die Dichter sind nun gleichsam die Schriftführer der debattierenden Menschheit, sie haben deren chaotische Gefühle, Wünsche und Beschlüsse kurialistisch zu redigieren. Aus ihrer Fassung wird der Einzelne seine eigenen Gedanken und Worte schwerlich herauskennen, denn der Dichter ist auch ein Vereinsbruder in der großen Menschheits-Volksversammlung; auch er hat eine Stimme, welche von der Mitwelt nur gezählt, von der Nachwelt — der höheren Instanz — aber gewogen wird. Seine Redaktion der Zeitideen wird nun natürlich sehr verschieden ausfallen, je nachdem er in der Abstimmung sich bei der Mehrheit oder bei der Minderheit befand; im letzteren Falle wird manche Schärfe aus dem Protokoll verschwinden. Und schließlich giebt es auch Schriftführer, welche die Volksversammlungen gern schwänzen und lieber am Vorstandstische aus dem X ein U machen — und Goethe war ein solcher.

Schiller hat zwar selbst dem Sänger den guten Rat gegeben, „mit dem König zu gehen“, hat ihn aber nicht befolgt. Ganz anders Goethe. Daher ist jener der mühselige Professor, dieser der behagliche Hofmann gewesen. Daher ist aber auch jener je mehr und mehr der Liebling des Volkes geworden, mit welchem er gegangen ist, während dieser der goutierte Günstling der oberen Kreise geblieben ist, zu denen er sich hielt.

Dafür hat aber auch Schiller gesagt, was er und sein Volk, dem er im Tell die schönste Bürgerkrone gereicht hat, dachten und fühlten, während Goethe seine und des Volkes Gedanken und Gefühle, welches er im Egmont wie eine Schafherde beim Donnern sich geberden läßt, nur mit Vorsicht und in Auswahl kundgiebt.

„Tell“ und „Egmont“ — ein Kontrast: jener ein stolzes Testament, dieser ein zaghaftes und obendrein zurückgenommenes Versprechen. „Klärchen“ und „Gretchen“ ein Zwillingspaar: zwei betrogene Opfer, zu gut für ihren Betrüger. Friederike war in ihnen — gerächt.

Die Szene im „Gartenhäuschen“ (3205—3216) ist an Varianten unausgiebig; nach der Note in G tritt Margarete „mit Herzklopfen“ herein, nach derjenigen in F und A „springt sie herein“; ferner erklärt sie in G, daß sie Faust „schon lange“, in F und A, daß sie ihn „von Herzen“ liebe. Beide Neuerungen sind nur Feilenstriche an dem Charakter des Mädchens und an der Wahrscheinlichkeit des Vorganges, sonst aber eindeutig.

Daran schließt sich nun in G und F „Gretchens Stube“, während in A die Szene „Wald und Höhle“ eingeschoben ist.

Auf jene folgt in allen drei Redaktionen „Marthens Garten“ (3414—3543) mit folgenden Lesarten.

V. 3419 lautet in G „für die ich liebe“, in F und A „für meine Lieben“! Ich vermag nicht ausfindig zu machen, worin die Verbesserung besteht. Die ursprüngliche Fassung, die doch jeder als Einzahl empfinden wird, bezieht sich klar und bestimmt auf Gretchen; die spätere Lesart, welche doch nicht anders denn als Mehrzahl verstanden werden kann, hat keine Beziehungen, da der alleinstehende Faust keine Lieben hat. Wenn die korrigierte Stelle also nicht auf einem Gedächtnis- oder Schreibfehler beruht, so muß man eine Absicht hinter ihrem wahrheitswidrigen Wortlaut suchen. Wenn Faust zu seiner Geliebten hier von seinen nicht existierenden Lieben spricht, so ist dies eine eben solche Vorspiegelung wie die seines Namens Heinrich und summiert sich mit dieser Täuschung zu einem unerfreulichen Zug in seinem Charakter.

V. 3425 lautete in G: „Wie lang bist Du zur Kirch zum Nachtmal nicht gegangen?“ Daraus ist in F und A geworden: „Zur Messe, zur Beichte bist Du lange nicht gegangen“. Endlich setzen F und A in V. 3460 statt „Kathechismus“ in G „Pfarrer“. Diese Korrekturen sehen zunächst nur nach Beseitigungen von Ana-

chronismen aus; vielleicht aber versteckt sich unter ihnen zugleich wieder ein Akt der Rücksicht. „Abendmahl“ und „Katechismus“ sind vorwiegend Termini der protestantischen, „Messe“, „Beichte“ und „Pfarrer“ hauptsächlich solche der katholischen Konfession. Hat der Dichter mit diesem Tausch der Nomenklatur vielleicht unter der Hand dem Anstoß begegnen wollen, welchen seine fast ausschließlich lutherischen Landsleute an der Besprechung ihrer kirchlichen Begriffe auf der Bühne nehmen konnten? Dann wäre ihm eine Rücksichtnahme mehr gegenüber seinen Zeitgenossen nachgewiesen und diejenige auf die Zeitgeschichte noch glaublicher gemacht.

Die Szene „Am Brunnen“ ist in allen drei Quellen bis auf geringfügige Kleinigkeiten gleichlautend.

Nach ihr bringt F die Szene „Wald und Höhle“, während G und A nun „Zwinger“ folgen lassen. Die verschiedene Fassung der Kopfnote hat nichts auf sich; eigenartig aber klingt in G „mit tauben Schmerzen“, wofür man in A V. 3591 „tausend“ liest. Wenn die ältere Fassung etwas anderes als ein Fehler ist, so kann sie wohl aus Gretchens Munde in der Erweiterung „mit — bei deinen eignen Schmerzen — für mein Elend taubem Ohr“ gemeint gewesen sein. Diese allzukühne Konstruktion mag den Dichter zu ihrer Korrektur bestimmt haben.

Es folgt die Szene in A „Nacht. Straße vor Gretchens Thür“, eine Tragödie mit eigener komplizierter Genesis; wegen ihrer Verquickung mit der Szene „Wald und Höhle“ wollen wir ihr erst am Ende der Gretchentragödie einen Blick schenken.

Ihr folgt in A und geht in G voran die Szene „Dom“ in der ursprünglichen Fassung mit dem Untertitel „Exequien der Mutter Gretgens.“ Dieser ist in F und A gefallen. Hat der Dichter damit die Erinnerung an den Tod der Mutter des Mädchens zurückdrängen wollen — und weshalb? Dann hätten in F und A die Verse 3787 und 88 auch wegfallen müssen. Vielmehr aber hat A den Vers 3789 „Auf Deiner Schwelle wessen Blut?“ — welcher sich nur auf Valentin beziehen kann — mehr als G und F. Aus dieser Thatsache ist jedenfalls mit Sicherheit zu schließen, daß Valentin 1790 von dem Dichter noch nicht zu gewaltsamem Tode bestimmt war, zugleich aber, daß für ihn damals das Requiem nicht mehr ausdrücklich und lediglich Gretchens Mutter galt.

Daß der Dichter damals mit seinem Liebespaar vielleicht etwas anderes vorhatte, als schließlich aus ihm wurde, läßt sich auch vielleicht daraus schließen, daß er nach 3791 den Vers „Brandschande Maalgeburt“ aus G weder in F noch in A hinübernahm, sowie daraus, daß F mit dieser Szene abschließt, obgleich G danach noch fünf Szenen enthält, von denen zwei fast ohne Veränderung später die gemeinsame Grundlage der Valentinszene wurden, zwei fast wörtlich in A übergingen, selbst ohne aus der Prosa ihrer Urredaktion in Verse umgegossen zu werden, und eine auf Grund dieser Prozedur in A ihren

Platz fand. Was Goethe mit seinem Paar unter diesem Vorbehalt des endgiltig letzten Wortes von 1790 bis 1808 plante, wird sich schwerlich eruieren lassen; doch wenn er schließlich um 1830 sein Ja und Amen dazu gab, daß Faust die Tradition umstieß, nach welcher er endlich doch dem Teufel verfallen war, so ist es gar so absurd nicht, ihm zuzutrauen, daß er unter gewissen Umständen auch Gretchen das Leben geschenkt haben könnte. Der Gedanke mutet freilich komisch an, daß die Tragödie in einer Iffländerei hätte verlaufen können; aber seine Konsequenz ist — ich weiß nicht, ob auf Grund der Bresche, welche F gegen G aufweist — doch schon einmal, und zwar in einer humorvollen Weise gezogen worden: in Vischers drittem Teil des Faust.

Es ist übrigens ceteris imparibus eine eigene Wiederholung älterer Motive, welche sich die Fügung in diesem Dioskurenpaar gestattete. Vor drei Jahrhunderten Hans Sachs und Peter Vischer — der Poet und der Bildhauer; jüngst Goethe, ein Hans Sachs redivivus, und Friedr. Theod. Vischer, der Kunstkenner. Faust ist der Berührungspunkt des letzteren Künstlerpaares geworden; die beiden Vischer haben ihren gemeinsamen Namen durch kräftige Arbeiten in, bezw. über die bildende Kunst als verwandt gewährleistet. Unser Vischer ist also das Bindeglied zwischen Goethe und dem alten Vischer, und die logische Konsequenz dieser Mittlerschaft war, daß Goethes Faust von dem jüngeren Vischer, wenn auch nicht im Sinne des alten Bildhauers, sondern in einem viel bittereren und buchstäblicheren — ausgehauen wurde.

Der Leser verzeihe mir diesen im eigentlichsten Sinne etwas blutigen Scherz und wende sich mit mir dem Schluß der Vergleichung der Lesarten Fausts zu. Um zunächst die Gretchentragödie zu Ende zu bringen, lege ich die beiden Walpurgisnachtszenen für später zurück. Von nun an sind nur noch zwei Quellen, G und A, zu vergleichen.

Die Szene „Trüber Tag" (Zeile 1—82) ist die einzige unzweifelhafte Prosastelle in A und stimmt darum mit G formell wie inhaltlich ziemlich eng überein; wenigstens vermag ich Lesarten, welche zu denken geben, nicht heranzubringen, etwa höchstens die Thatsache, daß A Z. 36 die Anrede „Gros Hans" aus G nicht mehr bringt. Wenn diese als Schimpfwort aufzufassen ist, so ist nichts weiter dazu zu sagen, als daß der Mephistopheles von 1808 etwas höflicher geworden ist, als der von 1790 war.

Ich aber meine, daß wir, solange uns nicht der Zweck, die Absicht oder die Notwendigkeit der Umnamung Fausts in Heinrich nachgewiesen oder begründet ist, verlangen dürfen, daß unser Faust Johannes oder Hans heiße. Möglich freilich, daß für Goethe der Held mit dem falschen Sein und Charakter auch den falschen Namen als integrierenden Bestandteil seines Gauklerwesens annahm.

Nach dieser noch sehr im Sturm- und Drangstil geschriebenen und gebliebenen Szene, welche im Morgenblatt von 1808 dem Publikum zu vorheriger Begutachtung unterbreitet wurde, folgt in G

und A die Miniaturszene „Nacht. Offen Feld“ in variantenloser Übereinstimmung.

Den Schluß der ganzen und der Gretchen-Tragödie bildet in G und A die Szene „Kerker“, welche in der ursprünglichen Gestalt bis auf das Wahnsinnslied Prosa, in der endgiltigen durchaus Poesie ist. Während der Gedankengang in beiden Bearbeitungen manchmal bis zu stellenweiser wortgetreuer Übertragung gleich ist und der Abfall von der Prosarohform nur Goethes Grundsatz entspricht, daß sich erst in der Beschränkung der Meister zeigt — fehlt G das Schlußwort von A „Ist gerettet“.

Damit ist m. E. der Beweis erbracht, daß sich der rote Faden in den drei Bearbeitungen am Schluß in drei verschiedene Strähne auflöste, daß jede derselben über die bisherigen Vorgänge und Charaktere eine andre Bilanz zog.

Unter den drei Fassungen nimmt G zeitlich am frühesten und darum am raschesten sowie auch inhaltlich die entschiedenste Form an. Mit dem Schlußwort: „ist gerichtet“, setzt sie auch hinter das Ganze einen energischen Schlußpunkt. Faust ist über Gretchen fast in Vergessenheit geraten und Valentin nicht einmal recht zum Bewußtsein gekommen; in G also schneidet Atropos den roten Faden der Gretchentragödie — denn eine solche ist das Werk bisher und müßte so heißen — entschlossen ab. Die Heldin ist vernichtet; der Gegenspieler Mephistopheles triumphiert, und die beiden kläglichen Wesen Faust und Valentin sind nicht mehr der Rede wert. Faust, der Prahler, Streber, Bube und Wicht, ist zur Marionette des Bösen geworden; Valentin hat nicht Zeit gehabt, sich aus einem sentimentalen, die Faust in der Tasche ballenden, nur im Zwiegespräch mit dem Monde knirschenden Deklamator zu einer tragischen Größe auszuwachsen. Beide sind unseres Interesses und unserer Sympathieen ledig, sie haben andere unglücklich oder sich lächerlich gemacht. Das ist die Quintessenz des Urmanuskriptes von 1775, und Atropos konnte beim besten Willen nicht anders, als diesen verblichenen, zerschlissenen und gebrochenen Faden abzuschneiden.

Lachesis aber nahm den zweiten auf und behielt ihn in ihren Händen, noch unentschieden, ob sie ihn Klotho oder Atropos reichen sollte; das Fragment von 1790 bedeutet diese Ungewißheit.

F also läßt alle schwebenden Fragen betreffend Faust, Gretchen, Mephistopheles ungelöst, noch ist erst Gretchens Mutter tot; noch kann am Ende alles gut werden; noch brauchen am Ende Gretchens Kind, Gretchens Bruder, Fausts Ehre und — der Verstand des Publikums nicht weiter geopfert zu werden.

In der Zeit von 1790 bis 1808 hatte aber Lachesis anderes zu thun, als den Faden der Dichtung festzuhalten; ihr waren kräftigere Fäden in die Hand gedrückt worden, an welchen Millionen anderer Fäden hingen. Da ist es denn kein Wunder, wenn die Stränge der Geschichte und der Dichtung auf der Weise etwas unter einander ge-

rieten, und daß die Haspel, welche für den „sausenden Webstuhl der Zeit“ rotierte, die zarten Fäden der Dichtung mit aufspulte und sie nicht eher wieder frei gab, als bis sie ihr Garn für jene eilige und gewaltige Arbeit abgewickelt hatte.

Zwischen den Ausgängen von G, F und A besteht also der grundlegende Unterschied, daß in G die Dichtung für ihre Helden ein Ende mit Schrecken nimmt, in F dieselbe ein Ende überhaupt nicht erreicht, in A für den Leser einen Schrecken ohne Ende verspricht. Dieses Versprechen liegt in den nur A eignenden Schlußworten: „Ist gerettet“, seine Erfüllung hat es in Gestalt des zweiten Teils gefunden.

„Ist gerettet“ — ist das Abschiedswort, welches die Dichtung ihren Freunden zuruft, ehe sie in den Wirbeltanz hineingerissen wird. Nur wenige Fäden lagen noch umher; an diese klammerte sich der Dichter und spann sie allegorisch lang und breit aus, weil ihm doch sein eigentliches Garn fortgerissen worden war. Es kam denn auch etwas zerzaust und ein wenig abgefärbt aus dem kreisenden Werk heraus.

„Ist gerettet“ — sagte auch Klotho, als sie nach 1815, vorläufig ohne drängende Beschäftigung in der Weltgeschichte, den verwickelten Faden der Faustdichtung wieder aufnahm und weiterspann.

„Ist gerettet“ heißt also, aus dem Goetheschen in unser „geliebtes Deutsch“ übertragen: „Fortsetzung folgt“.

Auch das Drama Napoleon, welches 1815 endgiltig ausgespielt zu haben schien, hat eine Fortsetzung gehabt, an welche damals, als Europa nach dem großen Spektakelstück beruhigt schlafen ging, gewiß auch der kühnste Phantast nicht zu denken wagte.

Zunächst vollzog sich 1840 an Napoleon nachträglich eine Apotheose durch Einholung seiner Gebeine von St. Helena in den Invalidendom zu Paris. Zwölf Jahre später aber fühlte die Weltgeschichte das Bedürfnis, auf Napoleon ersten Teil einen Napoleon zweiten Teil folgen zu lassen, welcher in Wesen, Wirken und Wollen jenem ebenso unähnlich war, wie der Faust des zweiten Teils demjenigen des ersten. Der Boulangismus und andere Symptome haben gezeigt, daß die Welt vor der Überraschung mit einem dritten Teil Napoleon nicht sicher ist, ebenso wie sich zu Faust ein dritter Teil gefunden hat, denn der Frankfurter Dichter hat sein Werk im Grunde genommen ebenso unvollendet gelassen, wie der Frankfurter Friede das seinige.

Daß Goethe nicht ahnen konnte, daß die Poesie einerseits, die Geschichte andererseits die beiden Parallelen noch nach seinem Tode eigenmächtig weiterführen würden, ist selbstverständlich, aber daß sie fortgesetzt worden sind, ist nun einmal Thatsache. Und wenn für die Mathematik der Satz, obgleich unbeweisbar, gilt, daß gerade Linien, wenn sie nur eine Strecke weit parallel sind, es überhaupt sind, so kann er doch für unsern Fall nicht ganz ungiltig sein. Ich aber glaube die Parallelität zwischen Napoleon und Faust auf mehr denn einer

Strecke nachgewiesen zu haben, und das war der eigentliche Zweck meiner Arbeit.

Ob und wie weit diese Ähnlichkeit Goethe bewußt und erwünscht war, kommt erst in zweiter Linie in Betracht; ich aber hoffe glaublich gemacht zu haben, daß sie, je mehr sie ihm bewußt geworden, desto weniger erwünscht gewesen sein dürfte, nicht als ob gerade Antipathieen gegen die Person sie ihm verleidet hätten, sondern weil ihm die Thatsache selbst in mehr als einer Hinsicht unbequem war, und zwar dem Künstler, weil er sich von dem Gange der Ereignisse überholt, und dem Menschen, weil er sich von der öffentlichen Meinung bevormundet fühlte.

In dem heutigen kanonischen Text der Gretchenszenen irgend eine Beziehung auf Napoleons Liebesleben zu suchen, wäre thöricht. Sie sind ein Roman wie unzählige andere mit dem Motto von der alten Geschichte, die doch ewig neu bleibt. Diese Romane sind in den Hauptsachen sich alle ähnlich, und darum ähnelt derjenige Faust-Gretchens allerdings denjenigen Napoleons.

Es hat also nichts auf sich, daß die Verse 2605 und 2606 stark nach dem Tagebuch Napoleons vom 22. November 1787 schmecken, denn sie sind zwölf Jahre älter als diese Notiz. Auch Vers 2619 ist allerdings von Napoleon öfter als einmal, z. B. zu Duroc gesprochen worden, ohne daß der Dichter und der Kaiser gegenseitig darum gewußt haben.

Daß Vers 2645: „Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos“, nicht ausgemerzt worden ist, entsprach — wenn Goethe Napoleons Doppelgängerschaft mit Faust je gemerkt hat — geradezu einem Gebot der Klugheit. Auch dieser Vers war zu früh geschrieben, um als anzüglich aufgefaßt werden zu können; gerade seine Streichung hätte vielmehr verdächtig ausgesehen.

Auch die Verse 3414—3520, in welchen Gretchen Faust „katechesiert“, sind — so sehr sie auch an Josephinens Bemühungen um eine kirchliche Anerkennung ihrer Ehe erinnern — doch ihrer früheren Entstehung halber nur eine Bestätigung der alten Wahrheiten, daß alles schon dagewesen sei und alles auf dieselbe Weise zugehe, welche die Dichtung selbst in den berühmten Versen wiederholt hat: „Was kann man Kluges, kann man Dummes denken, das nicht die Vorwelt schon gedacht“. Die Situation, daß ein liebendes Weib den geliebten Mann um seines Seelenheils und um ihres Erdenglücks willen zu bekehren sucht, zeugt — so uralt sie ist — von des Dichters feiner Herzenskenntnis, und seine Psychologie wurde am 9. Frimaire des Jahres XII durch Josephinens Sieg über Napoleons Bedenken gegen eine nachträgliche sakramentale Sanktionierung seiner Ehe bestätigt.

Und endlich hat auch die Prosaszene „Trüber Tag“, welche Fausts ohnmächtiger Empörung gegen den Bösen Raum giebt, mit der Geschichte nichts zu thun, obgleich auch Talleyrand nach 1807, also

nach ähnlichen Vorfällen (Valentin — Enghien) und vor ähnlichen Katastrophen (Gretchens Tod — Josephinens Scheidung) einmal in ähnliche Ungnade fällt wie Mephistopheles, um gleich jenem wieder zu Gnaden angenommen zu werden, aber auch gleich jenem fortan der unerbittliche Gegner seines Herrn zu werden, gegen ihn zu intrigieren und zu konspirieren, seine Illusionen zu pflegen und ihn schließlich in dem Netz derselben zu fangen.

Immerhin ist es wenig und das Wenige zufällig, worin sich die tragischen Romane Fausts und Napoleons berühren. Der Verlauf beider auf ähnlichen Bahnen zu ähnlichen Zielen ist nur ein Beweis dafür, daß beide auf ähnlichen, d. h. wahren, echten, allgemein-menschlichen Voraussetzungen fußen. Da man das im allgemeinen von der größten Mehrzahl der verkünstelten Dramen und Romane nicht gerade behaupten kann, so ähneln sich diejenigen Fausts und Napoleons wenigstens in der unverfälschten Lebenswahrheit.

Auch Napoleons Scheidung von Josephine vollzieht sich unter ähnlich larmoyanten Vorgängen wie Fausts Scheiden von Gretchen. Dort drängt Talleyrand, hier Mephistopheles zur Eile. Und doch — man muß es hinzusetzen, um nicht mystischen Spekulationen Vorschub zu leisten — spielt das Phantasiestück gerade in dieser Phase 34 Jahre vor seiner Umsetzung in Wirklichkeit, wenngleich die endgiltige Fassung des poetischen (1808) und diejenige des politischen Dramas (1809) nur ein Jahr auseinanderliegen.

Die Szenen „Wald und Höhle" (3217—3373) und „Nacht. Straße vor Gretchens Thür" (die sog. Valentinsszene 3620—3775) haben ihre eigne Geschichte.

G enthält zwischen „Dom" und „Trüber Tag", also an der Stelle, wo F überhaupt nichts weiter, A „Walpurgisnacht" und „Walpurgisnachtstraum" hat, folgende Stücke aus A:

1) V. 3620—3645, d. h. den Auftrittsmonolog Valentins,
2) unter einer Szene ohne Ortsbezeichnung
   a) V. 3650—3659, d. h. Fausts erste Rede aus der Valentinsszene und einen Teil von Mephistos Gegenrede; daran schließt sich in derselben Rolle unmittelbar
   b) V. 3342—3369, d. h. die Schlußpartie aus „Wald und Höhle" ohne ihre letzten vier Zeilen.

In G sind also zwei Stücke der Valentinsszene auf zwei besondere Szenen verteilt und die letztere derselben mit einem Stück aus „Wald und Höhle" zusammengeschweißt. Daraus geht hervor:

daß der Dichter bei G 1) an Mord und Totschlag zwischen Valentin und Faust nicht gedacht und Valentin erst später aus der Episodenfigur zu einer tragischen Größe ausgestaltet hat;

ferner daß Abschnitt 3342—69 entweder in G oder in A an falscher Stelle steht und darum für beide Quellen Verschiedenes bedeutet.

In A nämlich steht dieser Abschnitt Gretchens Fall voran, in G folgt er ihm; die fraglichen Verse voller Reue und Selbstvorwürfe sprechen also in der neueren Fassung und Stellung von der Unthat als von einer erst zu begehenden, in der älteren als von einer schon begangenen. Die Verse 3361—65:

Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben! —
— Was muß geschehn, mags gleich geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zu Grunde gehn,

beziehen sich also in der späteren Einreihung zunächst und nur auf den nunmehr beschlossenen Untergang von Gretchens Tugend, in der früheren auf den drohenden Verlust von Gretchens Leben, obgleich Faust den Ernst der Sachlage und die Tragweite seiner Worte noch nicht voll überschaut.

Daher bedeutet „Liebchens Kammer" in A wirklich, was der Ausdruck besagt, in G hat er in Mephistos Munde den schadenfrohen Sinn: „Gretchens Kerker", was Faust bald klar wird.

Denn wie sich an G 3369 unmittelbar die Prosaszene „Trüber Tag" mit ihren gräßlichen Enthüllungen schließt, so stürzt Faust auch aus der Illusion über „Liebchens Kammer" in die rauhe Wirklichkeit herab. Es liegt also in diesen Versen eine ganz entgegengesetzte Stimmung, je nachdem man sie in G oder in A liest; gemeinsam ist beiden der Zweck, das Vorgefühl eines schlimmen Ereignisses zu schildern; in A ist dasselbe die süße Sünde, in G die bittere Buße; in A ist es die Ahnung des Anfangs vom Ende, in G diejenige des Endes selbst.

Indem also der Dichter den fraglichen Abschnitt mit einigen Veränderungen in A vordatierte, eröffnete er dem Werke wiederum eine weitere Perspektive, als sie G hatte.

In G war Gretchen „gerichtet" ohne Widerruf; aber auch Faust war dem Bösen verfallen, wenn dieser ihn beim Worte nahm; denn in G bedeutete der Vers 3365: „Mag — sie mit mir zu Grunde gehn" — nachdem beide schon in allen andern Hinsichten zu Grunde gegangen waren, die Resignation Fausts auf die leibliche und seelische Existenz. Für Gretchen bleibt nur noch dieser Untergang übrig; Faust verschwört sich — freilich noch ohne volle Kenntnis der Ausdehnung seines Gelübdes — Gretchens Schicksal zu teilen; es ist kein Grund und keine Andeutung vorhanden, daß man den Mephistopheles in G für gutmütiger halten müßte, als er ist.

Auch ist Mephistopheles in G noch nicht durch irgend eine Bedingung gebunden, unter welcher allein ihm Faust anheimfällt, denn der Pakt (V. 1692—1740) findet sich weder in G noch in F. Es ist also kaum zweifelhaft, daß in G Mephistopheles mit den Versen 3342—3369 Faust eine Falle stellt, welche er in der Prosaszene „Trüber Tag" lüftet, und daß dann, als die Rettung Gretchens durch seine perfide Lauheit und Tücke mißlingt, der Teufel sein Anrecht auf Faust geltend macht und ihn „holt".

Der Urentwurf ist also — nur vermehrt und begründet durch die Gretchentragödie mit ihrer Sünde und Strafe — dem Puppenspiel ähnlicher als dem späteren Drama.

Daß Goethe sich auch 1790 noch nicht schlüssig war, ob er es bei dem traditionellen Teufelsbraten Faust bewenden lassen, oder ob und was er daraus machen solle, lehrt F, welches Valentin ganz aus seinem Personenverzeichnis streicht, aber auch über Gretchen und Faust noch nicht „das Stäbchen bricht". Er ging also mutig einen Schritt zurück vor das Ziel, welches er in G erreicht hatte, nahm das Urteil, welches er als Sechsundzwanzigjähriger über das sündige Liebespaar gefällt hatte, wenigstens bedingungsweise zurück und begnadigte Faust und Gretchen zunächst zu je fünfzehnjähriger Einschließung — im Schreibtisch.

Nach dieser Besserungsanstalt wurde zunächst 1790 gegen Faust das Verfahren wieder aufgenommen, und er erzielte dadurch, daß er nun „Wald und Höhle" (in F) zwar immer noch nach „Am Brunnen", aber doch in reuig zerknirschtem Zusammenhange als Verteidigungsrede sprach, wenigstens mildernde Umstände.

Gretchen dagegen verweigerte in F (1790) die Aussage; sie war von Faust nicht mit einem Worte entlastet worden, aber sie vergalt Böses nicht mit Bösem und schwieg. Darob erlebten beide eine neue, diesmal achtzehnjährige Einsperrung, aber mit sehr verschiedenen Aussichten. Gretchen war offenbar verstockt, Faust war mürbe geworden.

Und so konnte denn das — stark an das Wetzlarer Reichskammergericht erinnernde — Revisionsverfahren von 1808 (A) nicht anders ausfallen, als daß Gretchen nun doch exekutiert, Faust dagegen zu einem fünfundzwanzigjährigen Exil in das „Land der Reue", in den Allegorismus und Symbolismus verbannt wurde.

Seine Verteidigung in A (1808) fiel auch weit günstiger aus als irgend eine vorher; denn nun war die Szene „Wald und Höhle" um drei Szenen zurück, also vor „Gretchens Stube" datiert worden. Damit qualifizierte sich seine Sünde nur erst als eine Gedankensünde, während er bisher eine Thatsünde eingestanden hatte. Er hatte sogar inzwischen in den beiden Walpurgisnachtszenen ein erträgliches, wenigstens geistiges Alibi nachgewiesen. Was Wunder, daß Gretchen als Alleinschuldige zum Opfer fiel, wenngleich der Dichter selbst in A (1808) durch die Stimme von oben: „Ist gerettet", die Urteilsvollstreckung selbst als einen Justizmord empfindet und kennzeichnet.

Um nun vorstehende Umschreibung nüchtern-statistisch auszudrücken, so steht die Szene „Wald und Höhle" (3217—3373) in F und A nur mit dem Unterschied, daß sie in F nach der Verführung, in A vor derselben Platz gefunden hat.

Paralipomena zu den Gretchenszenen sind uns nur drei (No. 23—25) überkommen, unter welchen eins Interesse erweckt. Dasselbe (24) lautet:

> „Kleine Reichsst. Das anmuthige beschränkte des bürgerlichen Zustands. Kirchgang. Neugetauftes Kind. Hochzeit."

Man kann diese Skizze mit demselben Recht an den Anfang wie an das Ende des eigentlichen Dramas legen und mit Phantasie nach Belieben ausführen. Der geistreiche Herausgeber der mir vorliegenden Faustausgabe hat — immer den Faust im Auge, wie er wurde und nun fertig ist, — diese Szene als beabsichtigte Einleitung mit dem Zwecke, der Liebestragödie als kontrastierendes Milieu zu dienen, aufgefaßt. Ich, der ich mehr mein Augenmerk auf das richte, was der Faust nicht geworden ist, aber auf Grund der Lesarten und der Verwerfungen hätte werden können, schlage vor, einmal zu versuchen, wie sich diese Skizze, ausgeführt und durch unser Liebespaar selbst dargestellt, am Schlusse der „alten Geschichte, die doch ewig neu bleibt“, ausnehmen möchte.

Da die Tradition, daß Gretchen unter dem Richtschwert sterben müsse, männiglich gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen ist, wird wohl jeder anfangs über die Konsequenz mindestens lächelnd den Kopf schütteln, daß Gretchen und Faust den Kirchgang machen könnten, um ihr Kind zu taufen und ihre Hochzeit zu begehen. Aber eine wenngleich nur entfernt ähnliche Konsequenz hat der humorvolle Dichter von Fausts drittem Teil schon einmal gezogen, und übrigens kommt dergleichen im Leben weit häufiger vor als eine Verwirklichung des Gretchenschicksals. Überdies hatte man es um die Wende des Mittelalters mit der kirchlichen Einsegnung der Ehen überhaupt nicht gar so eilig; unsere Zivilehe hatte schon damals einen Vorläufer in Gestalt der rechtmäßigen Verlobung.

Leicht ließe sich also eine Fortsetzung an F anschließen, in welcher das Schicksal der beiden Hauptpersonen noch in der Schwebe ist. Und ihr Ziel und Zweck?

Nun, ich meine, eine Ausgestaltung des Dramas nach dieser Richtung hin hätte nicht zu den schlechtesten und erst recht nicht zu den leichtesten Aufgaben eines Dichters gehört.

Gretchen wäre mit Mephistopheles in den Kampf um Fausts Seele eingetreten, und es ist zu bedauern, daß dieser Streit der Liebe mit dem Haß, der Treue mit der Versuchung nicht ausgestaltet worden ist.

Es wäre ein Ringen ohnegleichen geworden unter Goethes Händen, ein Gottesgericht zwischen *νεῖκος* und *φιλία*. Es hätte sich auf realerem Boden und zwischen realeren Kräften abgespielt, und ein solcher zweiter Teil hätte uns wohl ebenso gerührt, begeistert und gefesselt wie Gretchens Lieben und Leiden im ersten Teil. Ein solcher Faust wäre der Menschheit nahe, teuer und verständlich geblieben, während seine vorliegende Fortsetzung ihrer Mehrzahl fremd und kalt gegenüber steht. Ein solcher Faust wäre das gewaltigste psychologische Drama aller Zeiten und Völker geworden sein und hätte auf das gesamte transszendentale Pandämonium und den Deus ex machina verzichten können.

Ist dieser Gedanke nun so absurd, wie er anfangs anmuten mochte? Er ist nicht einmal neu: seine Urform liegt im „Armen Heinrich“ vorgebildet; seine letzten Folgerungen sind in manchen der modernen

Gesellschaftstragödien mit mehr oder — meist weniger Geschmack und Geschick gezogen worden.

Hat Goethe überhaupt nie an diese Konsequenz gedacht? Und wenn ja, warum hat er die dankbarste Wendung zu Gunsten der undankbarsten fallen gelassen? Hat ihm die Kraft dazu versagt? Oder hat er aus andern Rücksichten darauf verzichtet?

Das sind Fragen, auf welche es vorsichtlich nie eine Antwort geben wird. Vielleicht aber liegt auch für diese Rätsel, wie für manche noch, ein Schlüssel in den gleichzeitigen Weltereignissen.

Josephine hat diesen Kampf um Napoleon mit den ihn beherrschenden Dämonen in ihm und außer ihm gekämpft — und ist unterlegen, denn sie war kein echtes und ganzes Gretchen. Sie bangte davor, Napoleons sterblichen Teil zu verlieren, Gretchen hätte um Fausts unsterblichen Teil gerungen. Josephines Liebe zu Napoleon war selbstsüchtig, Gretchens Liebe zu Faust selbstlos. Jene will alles von ihrem Geliebten haben, diese ihm alles geben; jene will ihn für die Zeit, diese für die Ewigkeit erobern. Josephinens Waffen waren Kunst und Berechnung, die Gretchens Natur und Einfalt. Damit aber war Gretchens endlicher Sieg verbürgt, ebenso wie Josephinens Niederlage darin begründet war.

Die Wege, welche beide Frauen zu gehen, und die Ziele, welche sie zu erreichen hatten, wären dieselben, ihre Erfolge aber entgegengesetzte gewesen. Goethe mag sich „in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt" gewesen sein; dennoch, oder gerade darum ließ er Gretchen einen andern geheimnisvolleren Weg verfolgen und sie erst am Ziele wieder aus dem Dunkel hervortreten, um dann den durch allerlei Allegorieen verschlagenen Faust als das „Ewig-Weibliche hinanzuziehen".

Das Paralipomenon 26, welches entweder mit „Wald und Höhle" oder mit der „Valentinsszene" in Verbindung gedacht war, hat keine ersichtliche Nebendeutung politischer Natur.

Die Walpurgisnacht (3835—4222) erscheint auf den ersten Blick ein litterarisch-politisches Tohuwabohu, in welches Ordnung und einen leitenden Gedanken zu bringen bisher verlorene Liebesmüh war. Einzelne Partieen daraus hat der Scharfsinn der Kommentatoren freilich als bedeutungsvoll rekognosziert und einzelne Mitglieder jener Brockenreise als Masken von Zeitgenossen identifiziert; aber noch fehlt wohl ein Gesichtspunkt, von welchem aus dieser Höllenzauber im Faust selbst als einheitliches Ganze erscheint und sich zugleich als wesentliches Bindeglied zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der Dichtung herausstellt.

Geschrieben — auf Grund mehrmaliger eigener Harzreisen — im Jahre 1800, fehlt diese Partie des Gedichtes naturgemäß den Fassungen von 1775 (G) und von 1790 (F), findet sich aber vollständig 1808 (in A).

Die Walpurgisnacht setzte also zur Zeit ihrer Entstehung noch immer nicht den Faust voraus, welchen wir heute besitzen, sondern den verworfenen Urentwurf oder den Fausttorso und die darin beschlossenen Schicksale des Helden. Der Hexensabbath schloß sich also an G und an F an und schob sich noch nicht, wie später (1808) in A, vor die drei letzten Szenen der Tragödie ein. Die Walpurgisnacht hat erst bei der endgiltigen Redaktion eine vordatierte Einreihung und damit eine Bedeutungswandelung erfahren, ebenso wie dies von „Wald und Höhle" festgestellt worden ist.

In G (1775) aber war Faust, wie wir aus dem Fehlen der Worte: „Ist gerettet", schlossen, dem Bösen anheimgefallen. In F hatte der Dichter dieses Urteil halb und halb zurückgenommen; aber noch weisen um 1800 keine sicheren Anzeichen aus der Dichtung selbst unzweideutig darauf hin, daß er die Verdammung nicht nur endgiltig zurückgenommen, sondern sogar in eine Erlösung verwandelt habe. Noch also darf Faust zur Zeit der Konzeption der Walpurgisnacht als das schon einmal der Hölle zugesprochene Opfer gelten, dessen Anheimfall nur aufgeschoben, aber nicht aufgehoben ist.

Hatte aber der Dichter Faust der Hölle bestimmt, so blieb ihm nur die Wahl, entweder mit Fausts Erdenleben das Werk zu beschließen, wie dies G (1775) schon gethan hatte, oder ihn nun die Höllenfahrt antreten zu lassen; er hatte dann zwischen dem vorläufigen Ende von F und der Walpurgisnacht eine Lücke gelassen, welche mit ähnlichem Inhalt, nur in anderer Form als in G auszufüllen war; hat er doch bei der Veröffentlichung von F gerade vor den Prosaszenen in G Halt gemacht.

Ich möchte daher die Walpurgisnacht als Fausts Höllenfahrt ansprechen. Als solche mag der Dichter diesen Abschnitt ursprünglich gedacht haben, ehe er ihn anderweitig einreihte, verwertete und deutete.

Man hat in Faust öfters ein dreiteiliges Mysterium gewittert; eine Bühnenbearbeitung hat ihn auch auf einer zwei-, bezw. dreiteiligen Bühne zur Darstellung gebracht. Die stereotype Einteilung derselben umfaßte von alters her neben oder über einander Erde, Hölle und Himmel. Auch hat Goethe selbst (V. 242) den Gedanken, Faust „mit bedächtger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle wandeln" zu lassen, angedeutet.

Kommentatoren und Dramaturgen haben diese beabsichtigte Technik des Dichters aus seiner helldunklen Ausdrucksweise aufgegriffen, aber ihre Verwirklichung m. E. in einem andern Medium gesucht, als der Dichter sie gedacht haben mag. Sie haben die örtlich mehrteilige Bühne als die vom Dichter gemeinte angesehen, während Goethe eine zeitlich mehrteilige Bühne geplant zu haben scheint. Sie haben Faust gleichsam quer in das Prokrustesbett zwängen wollen, während er doch der Länge nach darin liegen sollte und konnte.

Faust fordert unwillkürlich zum Vergleich mit Dantes göttlicher Komödie auf. Wie sie hat er eigentlich drei Teile, in gewissem Sinne sogar vier: Erde, Hölle, Fegefeuer und Paradies.

Die Walpurgisnacht gilt mir also als der Keim von Fausts Qual und Schrecken in der Hölle; die ersten vier Akte des zweiten Teils scheinen mir Fausts Wandel durch das Fegefeuer zu bedeuten, und der Schluß des fünften Aktes wäre dann genetisch sein Eingang in den Himmel.

Ob dieses Gefüge Goethe je einmal vorgeschwebt hat, bleibe dahingestellt; völlig unwahrscheinlich erscheint wohl weder der Gedanke noch die Möglichkeit, den Faust in dieses System zu bringen.

So eingeteilt wäre Faust eine Quadrilogie, deren erster und dritter Teil, Erde und Fegefeuer, vollendet, deren zweiter und vierter Teil, Hölle und Himmel, fragmentarisch geblieben wären. Oder aber Faust wäre und — ist beinahe wirklich — eine Doppeltrilogie, deren Bestandteile sich in zweimal drei oder in dreimal zwei Gruppen sondern lassen.

Nach ersterer Zerlegung würden Vorspiel auf dem Theater, Prolog im Himmel und Fausts Erdenwallen die erste sich vorwiegend mit Fausts sterblichem Teil befassende Trilogie sein, während Walpurgisnacht, Faust II Akt 1—4 und Faust II Akt 5 zweite Hälfte die andre Trilogie vorstellen würden, welche Fausts unsterblichem Teil gewidmet ist.

Nach der andren Zerlegung würden die Stücke sich folgendermaßen gruppieren: Vorspiel auf dem Theater und Prolog im Himmel; Fausts Erdenleben und Walpurgisnacht; Faust II Akt 1—4 und Faust II Akt 5 zweite Hälfte.

Durch Faust II Akt 5 erste Hälfte scheint der Dichter dieser Konstruktion allerdings zu widersprechen, denn danach lebt Faust noch und stirbt erst nach der Walpurgisnacht und dem vieraktigen Allegorieenzauber.

Ich muß diesem widernatürlichen und anachronistischen Umstand gegenüber immer wieder betonen, daß Faust für den unbefangenen Leser schon 1775 in der Göchhausenschen Fassung ein Todeskandidat war und von Rechtswegen dem Teufel gehörte, und daß Goethe ihn durch nachträgliche Einschiebung des Paktes erst später lebensfähig erhielt.

Daß sich Mephistopheles diese nachträgliche Beschränkung seiner Rechte gefallen ließ, ist seine Sache; daß sich aber der Leser aller drei Fassungen diese Annullierung des Vorhergesagten nach dem Kindergrundsatz: „Bis jetzt hat es nicht gegolten; nun fangen wir noch einmal von vorn an" — nicht gefallen läßt, ist von seinem Standpunkt ebenso recht und billig. Für ihn ist der Faust von 1775 ein toter Mann, und alles, was er später noch zu sagen und zu erleben, zu thun und zu leiden hat, kann nur für seine arme Seele gelten. Von

diesem — allerdings etwas eigensinnigen — Standpunkt aus haben wir in dem gesamten allegorischen Anhang an den realen Faust mit Fug und Recht Hölle, Fegefeuer und Paradies zu sehen und können auf das ausdrückliche Sterben Fausts vor unsren Augen in Akt 5 erste Hälfte verzichten.

Aber dies zugegeben, muß man andererseits auch wieder entgegenkommend sein und verstehen, daß diese Auffassung Goethe später nicht mehr paßte, und daß er einen lebenden Faust brauchte.

Wir müssen s. Z. sogar zu ergründen suchen, warum er einen toten Faust, eine bloße Seelenwanderung desselben durch Hölle und Fegefeuer in den Himmel nicht brauchen konnte.

Wenn wir wiederum an Dante denken, müssen wir Goethe das Recht zuerkennen, Faust bei lebendigem Leibe eine Höllenwanderung machen zu lassen, denn auch der große Florentiner besucht sein Inferno noch bei Lebzeiten, allerdings wohl im Traum. Als wüste Traumgesichte Fausts darf man wohl auch die gesamten allegorischen Partieen des Goetheschen Gedichtes ansprechen, um ihre bizarre Naturwidrigkeit und ihre wirre Zusammenhangslosigkeit verständlich zu finden. Insofern man vom Todesschlaf und vom Grabesschlummer überhaupt spricht, darf man sich Hölle und Fegefeuer als Traumzustände der entkörperlichten Seele vorstellen — eine Auffassung, vor deren Möglichkeit und Konsequenzen Hamlet erschrickt. Jene Vorstellung spielt im Märchen und in der Dichtung mehrfach eine Rolle: In Dickens' Weihnachtslied wird der Traum für Scrooge zur Hölle und zum Fegefeuer, aus welchem er gestraft und gebessert hervorgeht. Rückerinnerungen an Begehungen, die man ungeschehen, und an Unterlassungen, die man geschehen machen möchte, geben Träumen den Vorgeschmack der Hölle; darum darf man sich wohl die Hölle als einen Traum ähnlichen Charakters denken, aus welchem es allerdings kein Erwachen giebt.

Die Dantesche Hölle ist ein Trichter, zu dessen Grund man auf spiralen Wegen hinabgelangt, die Goethesche Hölle ist ein Berg, zu dessen Gipfel man auf Serpentinen emporsteigt; sie verhalten sich zu einander wie konvex und konkav und entsprechen sich als Gegenstücke.

In diese Hölle auf Erden führt Mephistopheles den ahnungslosen Faust. Daß die Sache nicht ohne Bedenken ist, besagt die Anwesenheit Herrn Urians selbst (3959) und der Umstand, daß hier Mephistopheles zum ersten Male sein teuflisches Abzeichen, den Pferdefuß, trägt (4065) und seinen Höllennamen, Junker Voland, (4023) führt.

In jener Hölle huldigt man nun dem Grundsatz: „Womit du gesündigt hast, damit wirst du gestraft." Das ist auch das Wesen des Traumes.

Faust hat, ein rechter Zauberlehrling, durch die Beschwörung von Geistern gefrevelt und wird sie, die er rief, nun nicht mehr los. Sie heften sich an seine Sohlen, das furchtbare Geschlecht der Nacht.



Er hat sich eines Verbrechens an der Majestät des Weibes schuldig gemacht und muß nun Zeuge und Teilnehmer der schamlosesten Orgien unter den verkommensten Schanddirnen sein.

Er hatte nach Mephistos Prophezeiung „bald Helena in jedem Weibe" sehen sollen und sieht nun in jedem Weibe ein Gretchen.

Ohnmacht, Ekel, Gewissenspein sind Fausts Gefühle in der Walpurgisnacht — in der Hölle.

Daß übrigens diese Szene auch heute an zweifelhafter Stelle steht, beweist Fausts Beobachtung des „roten Schnürchens" (V. 4205) um den Hals des Phantoms, in welchem er Gretchen zu erkennen glaubt. Denn erst in der übernächsten Szene „Trüber Tag" erfährt Faust von der drohenden Enthauptung Gretchens. Entweder also ist die Walpurgisnacht als vorahnender Traum aufzufassen, oder sie muß an das Ende der Gretchentragödie verlegt und als wirkliche Höllenfahrt angesehen werden.

Die Szene ist unvollständig geblieben, ihre Konsequenzen sind nicht gezogen worden; gerade in diesem Zustande eignete sie sich später für den Dichter zur Einschiebung in die Tragödie mit dem Zwecke, Faust zu verwirren und zu betäuben, damit er Gretchens vergäße, bis es zu spät wäre, sie zu retten.

Aber sie eignete sich samt dem für unsere Zwecke unergiebigen Walpurgisnachtstraum (V. 4223—4398) auch dazu, das Publikum zu verwirren und zu betäuben, insbesondere nachdem beide Szenen vor der Katastrophe in der Tragödie ihre Stelle gefunden hatten.

Es ist doch gewiß seltsam, daß diese beiden Abschnitte, welche 1800, bezw. 1797 entstanden sind, welche in Tagebuchnotizen von den Jahren 1797, 1799 und 1806 erwähnt werden, welche also gerade in einer geschichtlichen Periode sondergleichen entstanden sind, von deren Glanz und Glut auch nicht einen Strahl reflektieren, während sie von persönlichen Kleinkrämereien geradezu wimmeln.

Goethe kommt mir in dieser Zeit vor wie einer, der Augen hat und nicht sehen und Ohren hat und nicht hören will, wie ein Vogel Strauß, welcher den Kopf in den Sand steckt, weil er die Gefahr, die seinem Werke droht, nicht bemerken will.

Es ist doch nichts weniger als erklärlich, daß Goethe den Walpurgisnachtstraum, welchen er mit Shakespeareschen Reminiszenzen 1797 für Schillers Musenalmanach als Xenienreihe gedichtet hatte, später trotz Abratens seines Freundes für den Faust als geeignet erklärte, in welchen er doch paßt wie die Faust aufs Auge. Diese Vierzeilen, von welchen schon einige in der Walpurgisnacht ebenso unmotiviert auftreten und welche der Dichter noch nach 1809 vermehrte (Paralipomena 47), sind vielleicht Sand in die Augen derer gewesen, die Goethe auf die Finger sahen: über dem kleinen Privatgezänk, welches sich um sie zwischen Dichter und Angedichteten entspinnen

konnte, mußte am ehesten ein größerer Streit um Fausts Sein oder Nichtsein schweigen.

Daß Goethe sich zum Schluß (V. 4367—4386) gleichwohl nicht versagen kann, ein wenig nach der Politik hinzuschielen; daß er sich selbst zwischen Propheten rechts und links als „Weltkind in der Mitten“ einführt; daß er Ariel die Allegorieen des ersten Teils schließen und diejenigen des zweiten Teils beginnen läßt — alles dies weist den beiden Walpurgisszenen ihre Stelle am Schlusse von Faust I als Bindeglied und „Intermezzo“ vor Faust II an. Mit ihnen wurde fortan die Allegorie in Permanenz erklärt — dies geschah ziemlich gleichzeitig mit dem Augenblick, da Bonaparte Europa den Krieg in Permanenz erklärte.

Was die Szene „zwei Teufelchen und Amor“ mit Faust zu schaffen hat, ist nicht mit Bestimmtheit auszumachen, wie denn auch weder der Dichter sie irgendwo seinem Werke eingegliedert, noch irgend einer seiner Ausleger in dieser Hinsicht bisher einen Vorschlag gemacht hat. Der kurze Sinn dieses Bruchstückes ist etwa der, daß Amor in einer Disputation mit zwei Teufelchen den Sieg der Liebe über den Haß proklamiert.

Danach möchte ich diesen Abschnitt, etwa unter dem Titel „Prolog vor der Hölle“ als Gegenstück zum „Prolog im Himmel“ annehmbar finden, welch letzterer den verwandten Gedanken ausspricht, daß das Streben endlich doch über das Irren triumphiert, weil ein guter Mensch in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges wohl bewußt ist.

Die Liebe Gottes und die Liebe des Weibes würden also durch diese beiden Prologe als erlösende Kräfte zu einander in Beziehung gesetzt erscheinen.

Diesen verworfenen Abschnitt auszuführen und einzuverleiben, verbot dem Dichter wohl die Ökonomie seines immer mehr anschwellenden Werkes. Die sonst entstandene Dreizahl der Prologe würde sonst überdies mit der Zweizahl der Teile des Werkes selbst nicht harmoniert haben. Rücksichten auf gleichzeitige Weltereignisse haben die Unterdrückung dieses Bruchstückes nicht geboten, weil es in keiner Weise dazu angethan ist, solche zu beanspruchen. Seinem allegorischen Charakter nach möchte seine Entstehung wohl in die Übergangszeit vom ersten zum zweiten Teil datiert werden dürfen. In seiner augenblicklichen Stellung zwischen den beiden Teilen figuriert die Szene nicht unübel als Epilog zum ersten und als Prolog zum zweiten Teil; man könnte ihr als Motto 1. Korinther 13 voransetzen.

Die der Blocksbergphantasie eignenden Paralipomena sind z. T. (27—30) wörtliche Auszüge und Übertragungen aus Hexenprozeßakten und darum meist Stichworte behufs Ausbeutung derselben, teils (31—46, 47, 48—50) überwiegend leere Schalen, deren Kern in dem Werke selbst geboten wird.

Aus den unter den Tisch gefallenen Versbrocken sind jedoch vielleicht folgende wert, aufgegriffen zu werden.

Paralipomenon 38 enthält die verworfenen Zeilen:

„Bestünden .... Republiken ohne Tugend
So wär die Welt dem höchsten Ziele nah."

In ihnen ist eine mißbilligende Anspielung auf das Übergangsgebilde der französischen Republik unterdrückt worden — ein Posten mehr auf dem bewußten Konto.

Paralipomenon 40 ist eine herbe Verspottung der Philanthropisten, deren Haupt der „Prophete rechts" gewesen ist. Seine Ausmerzung mutet wie die Zurücknahme eines Fehdehandschuhs an und beweist Goethes Sorge, selbst bei einer so isolierten pädagogischen Sekte, welche sich durch die Lächerlichkeit ihrer Übertreibungen und Aufdringlichkeiten schon selbst umbrachte, nicht anzustoßen.

Wenn Goethe an solchen Stellen, wo es sich um Bagatellen handelte, sich so weitgehender Vorsicht befliß, wie viel peinlicher mußte er sein, wo es sich um Zeit- und Lebensfragen handelte!

Paralipomenon 42 ist vermutlich auf den Proktophantasmisten Nicolai gemünzt, mit welchem Goethe im kanonischen Teil des Faust derb genug umsprang, und dennoch unterdrückt worden, vielleicht weil die Rücksicht auf die Decenz ihm verbot, in deutscher Sprache zu sagen, was zu verhüllen die griechische gefällig genug war. Immerhin muß dieses Bedenken dem Dichter auf dem betreffenden Rücksichtenkonto gebucht werden.

Paralipomenon 45 giebt insofern zu denken, als es — aufgenommen — durch seine visionäre Ideenassoziation mit der „Jungfrau mit dem Kinde" als Hebel für ganz neue und eigenartige Reihen von Gefühlen und Entwickelungen hätte wirksam werden können.

Die Tilgung des Paralipomenon 47 ist aus den gleichen Gründen erklärt und gerechtfertigt wie die der Nummern 40 und 42; sie geschah um des lieben Friedens willen.

Unter den als „Satansszenen" zusammengefaßten Paralipomenis 48 bis 50 qualifiziert sich das erste Prosastück als ein skizzierter Rohentwurf ohne besondere Tragweite. Die umfangreiche poetische Nachgeburt 50 ist zu lasciv und obscön, als daß ihre Ausmerzung besonders begründet werden brauchte.

Doch findet sich gerade darin eine Prosazeile, welche, auf das Wesentliche gekürzt, folgendermaßen lautet:

„M(ephistopheles) will .... Fausten eine Falle legen, gelingts, so holt er ihn."

Dies ist eine Bestätigung dessen, was ich aus dem Vergleich der drei Hauptquellen ableitete. Ich fasse es noch einmal dahin zusammen, daß Faust zu einer Zeit zur Höllenstrafe verdammt, zu einer andern zur Erlösung durch das Weib begnadigt war. Goethe aber wählte zwischen den beiden Extremen die Mittelstraße, welche diesmal freilich

nicht golden war. Daß der Dichter schon vorher an eine andre Rettung Fausts dachte, scheint mir die Unterziffer dieses Paralipomenon — 11[1] — anzudeuten. Die Szene ist „auf glühendem Boden"; der „Kopf des Idols fällt ab; das Blut springt und löscht das Feuer". Diese Situation im Blocksbergzauber kennzeichnet ihn als wahre Hölle, aus deren Qualen das Blut des Opfers den Sünder erlöst.

Die unter Varia zusammengerafften Paralipomena 51—62 entziehen sich m. E. jeder befriedigenden Deutung und Einordnung in das Ganze des Faust, wievielmehr einer Nebendeutung und Projektion auf die Zeitgeschichte. Den „faulen Fisch" will ich wenigstens nicht ein zweites Mal auf die pariser Fischweiber unter der Revolution und den Hallen beziehen, um mich nicht in den Geruch zu setzen, selbst auf einen solchen gekommen zu sein.

Die verschiedenen Inszenierungsversuche mit ihren Notizen sind nicht fähig und nicht wert, zu unserer Frage vernommen zu werden.

VI.

Die erste Szene des ersten Aktes des zweiten Teils (II. I. 1 V. 4613—4727) zeigt uns Faust zwischen Schlafen und Wachen. Es wäre — beiläufig bemerkt — nicht uninteressant, festzustellen, wie oft Faust im ganzen Werke überhaupt den Schlummer aufsucht. Ich zähle folgende Fälle:

Faust schläft ein während Mephistos erstem Besuch, er ruht in Gretchens Armen, beginnt den zweiten Teil schlafend, verfällt nach der ersten Beschwörung Helenas in starre Bewußtlosigkeit, schlummert in den zweiten Akt hinüber und wird von Homunkulus in Träume gewiegt, ruht in Helenas Armen, versinkt nach ihrer Auflösung in dumpfe Betäubung, wird im fünften Akt von dem Glöckchen auf der Düne geweckt, versinkt unter dem Hauche der Frau Sorge in lebendige Nacht und fällt im Vorgefühl des höchsten Glücks in ewigen Schlummer.

In ziemlich allen kritischen Augenblicken und Wendepunkten seines Lebens finden wir also Fausts Bewußtsein durch Schlafzustände außer Aktion gesetzt, womit ihm ein großer Teil seiner Verantwortlichkeit, aber auch seiner Selbstbestimmung abgenommen ist. Vorwiegend der zweite Teil qualifiziert sich damit als eine Art hypnotisches Drama, dessen lichte Momente Träume oder Suggestionen sind.

Faust schläft also nach den Strapazen und Qualen der Brockenhölle, deren richtige Stelle am Ende der Gretchentragödie ist, ein. Ariel beschloß den Walpurgisnachtszauber, Ariel beginnt auch den Allegorieenzauber des zweiten Teils. Jene Spuk- und Greuelszenen waren jenes wilde Gedankenheer, welches aus den Schlupfwinkeln des Gewissens hervor die wehrlose Seele zwischen Schlafen und Wachen zu überfallen, erschrecken und martern pflegt; diese flimmernden Gaukeleien sind die fahlen Bewußtseinsblitze, welche den Tiefschlummernden als Begleiterscheinungen der geringsten körperlichen Affektionen im Zustande der scheintotähnlichen Lethargie Aeonen von Ereignissen in Bruchteilen von unendlich kleinen Zeiten durchleben lassen.

Ich weiß nicht, ob eine plausible Theorie über das Wesen des Träumens schon aufgestellt worden ist; wenn nicht, so möchte ich Dickens die Palme zugebilligt wissen, diese wunderreichste aller Seelenpotenzen am richtigsten erkannt und am natürlichsten entwickelt zu haben. In

seinem allbekannten „Weihnachtslied“ hat Ebenezer Scrooge vier Träume; jeder von ihnen wird durch eine Empfindung eingeleitet und alle vier, deren Erzählung ein Buch von mehreren Bogen füllt, spielen sich in der Zeit ab, welche die Uhr braucht, um die Schläge der Mitternachtsstunde zu vollenden; in diesen wenigen Sekunden durchlebt der Träumer sein ganzes langes Leben noch einmal bis auf die kleinsten Einzelheiten.

Der Traum beginnt für ihn mit dem leise klingenden Geräusch, welches die Uhr hervorbringt, indem sie sich zum Schlage anschickt. Dem von absoluter Ruhe umfangenen Ohr — demjenigen Sinnesorgan übrigens, welches am spätesten versagt, am leisesten schlummert und am frühesten wiedererwacht — potenziert sich das mindeste Geräusch zu den erschreckendsten, donnerähnlichen Tönen; es ist, als ob das Ohr für den Schlummernden die gesamten Funktionen aller andern außer Dienst gestellten sensorischen Nerven übernommen hätte. Im Ohr liegt gleichsam der Geist des Schläfers wie ein treuer Wachhund in seiner Hütte; er schlägt an, selbst halb im Schlaf, bei dem geringsten Geräusch. So wird für den einnickenden Scrooge das Schnappen der Uhrfeder, welche das Läutewerk freigiebt, zum anschwellenden Klingeln einer Schelle, dann aller Glocken im Hause, endlich zum Klirren und Rasseln von Ketten über hohlen Fässern. An dieses imaginäre Getön schließt sich der Besuch Marleys nach einer vorher vorbereiteten Ideenassoziation in blitzesschneller Szenenfolge. Das Klirren, welches Marleys Ketten während seiner Anwesenheit und bei seinem Gehen hervorbringen, sind die Schwebungen des vibrierenden Schellenmechanismus. Alle übrigen Zeitangaben, z. B. die, daß Scrooge meint, nach zwei Uhr zu Bett gegangen zu sein und Zwölf schlagen zu hören, sind ebenfalls traumhafte Täuschungen. Und nun hört er Eins, den ersten der zwölf Glockentöne, schlagen und durcheilt im Traume die Erinnerungen aus seiner Jugendzeit, bis er wieder Eins schlagen hört, nämlich den zweiten Schlag der zwölften Stunde. Diesmal wiederholt er in der Phantasie sein Mannesalter, und nun rufen ihn die weiteren Schläge der zwölften Stunde zu einem vorübergehenden Bewußtsein zurück; während derselben verfällt er in den Traum von seiner Zukunft, welcher sich bis zu seinem Erwachen hinzieht.

Aus dieser scheinbar fernliegenden Betrachtung geht dennoch für Faust II manches erklärende Moment hervor. Die sogenannten gräßlichen Träume entstehen durch äußere, angsterzeugende Aufweckungen des schlummernden Gewissens in dem den tiefen Schlaf ein- oder ausleitenden Halbschlummer. Sie knüpfen immer an Sinneseindrücke und an Erinnerungen an und vollziehen sich eigentlich rückläufig. Daß sie dem Bewußtsein gleichwohl in vorwärtslaufender Reihenfolge erscheinen, ist eine ähnliche Erscheinung wie der Umstand, daß jedes Bild auf der Augennetzhaut in der That auf dem Kopfe steht, vom Bewußtsein aber in der richtigen Stellung erfaßt wird.

Das geistige Auge der Seele verfolgt im Wachen wie im Schlafen auch jeden Gedanken erst von der Wirkung zur Ursache zurück, um ihn von dieser aus dann wieder in seine Konsequenzen hinein zu verfolgen.

Träumen kann der Mensch nur das, was er wachend schon einmal mit Sinnen oder Gedanken gestreift hat. Umgekehrt nähert sich das wache Denken um so mehr dem Traume, je intensiver es ist und je mehr es sich vom Körper emanzipiert.

So mag es vielleicht am ehesten verstanden werden, daß auch Faust im zweiten Teile der Dichtung eigentlich die Erfüllung aller seiner Sehnsucht aus dem ersten erlebt, sogar bis zu dem Grade, daß er nahe daran ist, zum Augenblicke zu sagen: „Verweile doch". Die Walpurgisszenen waren die grauenvollen Traumbilder, welche im Einschlafen seine schuldbeladene Seele peinigten. Im zweiten Teile sind Akt I bis IV traumhafte Erfüllungen seiner Wünsche und Hoffnungen. Er erlebt sie nur im Geiste und zwar in seinem sich schon vom Körper mehr und mehr und für immer lösenden Geiste. Der Übergang zu einem letzten Bewußtseinsstadium ist die qualvolle Szene der vier grauen Weiber, in welcher er blind wird. Diese Erblindung ist der Vorbote des nahen Todes; sie hindert ihn auch an der Erkenntnis der Illusion, daß er seine ganze Herrlichkeit nur im Todeskampfe geträumt hat.

Ich möchte also versuchen, den zweiten Teil des Faust als eine Reihe von Traumgesichten des nach Mephistos „Her zu mir" dem unmittelbaren Tode anheimfallenden Faust aufzufassen, in welchen er die Pein der Hölle und die Läuterung des Fegefeuers durchmacht, um auf Grund des Guten, was er gewollt und wenigstens in den Todesgedanken noch zu vollbringen gewähnt hat, erlöst zu werden. So wird dem irdischen Teil Fausts als Sold seiner Sünde der Tod, seinem geistigen Teil aber für die letzten traumhaften Augenblicke seines strebenden Bemühens die Vergebung.

Was für eine Menge von Vorstellungen und Erinnerungen auf der Schwelle zwischen Leben und Tod auf den Geist einstürmen, davon haben die wenigen, welchen es vergönnt war, an der Pforte des unbekannten Landes noch einmal umzukehren, erstaunliche Berichte gegeben. Die Phantasie der Agonie scheint danach die denkbar höchstgesteigerte zu sein, und zwar sollen gerade diese Bilder, welche die Seele durch das Medium des Todes erblickt, meist alles weniger denn schrecklich sein.

Auch über den Schicksalen Fausts im zweiten Teile liegt — sehr im Gegensatz zu seinen qualvollen Seelenspannungen im ersten — vorwiegend eine friedliche Verklärung. Seine Erlebnisse sind nicht nur Phantasiegebilde des Dichters, an deren historische Realität kein Leser glaubt, sie sind auch Phantasiegebilde Fausts selbst, also Träume.

Daß wir sie als solche aufzufassen haben, scheinen mir nun die Verse 4626 und 4627, Ariels Worte an die Geister: „Vier sind die

Pausen nächtiger Weile, Nun ohne Säumen füllt sie freundlich aus," zu bestätigen. Daß man dabei an die vier altrömischen militärischen Vigilien zu denken habe, scheint mir weiter hergeholt als der Gedanke an die vier Akte, welche sich an diese dem Prolog im Himmel koordinierte Eingangsszene anschließen.

„Erst senkt sein Haupt aufs kühle Polster nieder", sagt Ariel; das kühle Polster ist aber doch nach dem üblichen Volkssprachgebrauch das Sterbebett, das Grab.

„Dann badet ihn im Tau von Lethes Flut", fährt der Elfenführer mit dem biblischen Namen fort; das Wasser des Lethe war aber doch nach antiker Vorstellung nach der Überfahrt über den Styx, also nach dem Eintritt in den Orkus, die erste Libation, in gewissem Sinne das eigentliche Sakrament des Todes.

Man lese nun unter diesen Voraussetzungen den Geisterchor (V. 4634—4665), so wird man dieses Schlummerlied ebenso gut auf den ewigen, wie auf einen zeitlichen Schlaf beziehen können.

Faust soll nach V. 4633 dem „heiligen Licht" zurückgegeben werden; sein Erdenwallen hat sich in der That in sehr unheiliger Beleuchtung vollzogen: von dem Flammenlohen des Erdgeistes bis zum Irrlicht auf dem Blocksberg ist es meist in dem Zwielicht der Heimlichkeit und der Schuld verlaufen.

Nun sollen die Elfen „den Augen dieses Müden des Tages Pforte zuschließen"; er soll „tiefsten Ruhens Glück" genießen. „Verloschen sind ihm schon die Stunden" und „hingeschwunden Schmerz und Glück" — alles dies sind doch pastorale Umschreibungen des Todes. In dieselbe Kategorie gehört das biblische Gleichnis von der „Saat, die der Ernte zuwogt." Ähnlich versteht es sich dann auch, daß „Hügel schwellen" und „sich zu Schatten-Ruh buschen", denn man wird doch schwerlich von andern als von Grabhügeln sagen können, daß sie schwellen, und gerade sie sind die Ruhestätten der zu den Schatten Eingegangenen. Nach derselben christlichen Anschauung wissen wir auch, daß „Schlaf Schale ist", die wir „fortwerfen".

Mit den berühmten Schlußzeilen (V. 4662—65) freilich fällt der Dichter wieder in antike Anschauungen zurück: Der im Vergleich zu der zaudernd schweifenden Menge aller Leistungen fähige Edle erinnert an die Vorzugsstellung, welche die alte Mythologie einigen ihrer Heroen einräumte, indem sie dieselben statt in den Orkus auf den Olymp versetzte. Bei dem altklassischen Heidentum Goethes, dessen Religion eigentlich Ethik war, würde eine derartige Verschmelzung vor- und nachchristlicher Vorstellungen vom Jenseits nicht verwundern.

Ich möchte nun das Zugeständnis herausfordern, daß diese Deutung des Textes demselben kaum einen Zwang anthut; Goethe hat dieselbe wenn nicht geradezu nahegelegt, so doch nichts, das ich wüßte, ihr in den Weg gelegt. Die Geister singen Faust in Schlaf und lassen es jedem unbenommen, ob er dabei an einen intermittierenden, physischen,

oder an den permanenten, letzten Schlummer denken will. Wenn es sich um irdischen Schlaf handelte, so wäre es doch seltsam, daß die Geister in der vierten Strophe wieder zerstören, was sie in den ersten dreien bewirkt haben, nämlich daß sie Faust wieder wecken. Sie dürften ihn, d. h. seine Seele daher nur zu einem Traumzustand ermuntern, und nur in einem solchen, also als imaginär sind die folgenden Akte zu durchleben, weil sie aller Lebenswahrheit und Geschichte zuwider sind. Nur im Zustande der Loslösung der Seele von dem Medium des Körpers und seiner Sinnesorgane sind Vorstellungen und Vorgänge denkbar, wie diejenigen in Fausts zweitem Teil mit ihren durchgehenden Widersprüchen gegen körperliches, räumliches und zeitliches Geschehen. Faust II verhält sich zu Faust I wie Metaphysik zu Physik. Faust II ist auch in gewissem Sinne vierdimensional, da er die beiden dem physischen Menschen verschlossenen und nur dem psychischen offenen Richtungen, in die Vorzeit und in die Unterwelt, als gangbar betritt.

Dem Gedicht ist also im zweiten Teil unverkennbar ein spiritistischer Zug eigen. Was Faust in ihm erlebt, spricht und thut, mag im Zustand einer Hypnose möglich sein, ohne freilich dadurch erklärlich zu werden.

Noch eine andre Thatsache vermag vielleicht einen freilich anders gearteten Aufschluß über die zweite Hälfte des Gedichts zu geben. Goethe war Freimaurer, gehörte also einem Bunde an, welcher tiefsinnige Gedanken über Gott, Welt und Unsterblichkeit unter Symbolen faßt und lehrt. In derselben Weltanschauung wurzelt Mozarts Zauberflöte, deren Personenverzeichnis geradezu lockt, mit demjenigen Fausts in Parallele gestellt zu werden; doch muß ich dies, sowie die Ausdenkung der Beziehungen zwischen Logenwesen und Faust II Berufenen und Berechtigten überlassen. Mangeln oder versagen dürften sie nicht, da Faust, wie ein echter „Bruder", im zweiten Teil durch die verschiedenen Grade der vier Akte an seiner inneren Läuterung arbeitet, nachdem er im ersten Teil als Mensch an sich moralisch in die Brüche gegangen ist. Auch diese Auffassung würde freilich die eigenartige Symbolik des zweiten Teils nur konstatieren und höchstens begründen, aber nicht erklären.

Nun kann man mir einwenden, daß ja Faust beim Erwachen sich durchaus lebendig fühlt und geberdet. Letzteres ist aber ebenso gut die Eigentümlichkeit des Traumes wie des Wachseins; ja in jenem Zustande gaukelt die zügellose Phantasie sogar in der Regel dem Geiste des Schlummernden den Besitz von fabelhaften Gaben, Kräften und Machtmitteln vor, deren Fehlen der Erwachende häufig mit Enttäuschung und Bedauern empfindet. Im illusionendurchwobenen Schlummer wird jeder Mensch zu einem ähnlichen Magier wie Faust im zweiten Teile. Auch die heitere Verklärung, welche die Züge Sterbender in der Regel verschönert, sowie deren oft verzückungatmende letzten Worte deuten darauf hin, daß der letzte Schlummer

von seligen Träumen eingeleitet — vielleicht sogar ausgefüllt ist. Aus der menschlichen Natur scheint also ein Verbot der Auffassung des zweiten Teils als Kette von Visionen Fausts nicht zu entspringen, vielmehr scheint dieser Dichtungskomplex, da er den Stempel der Naturwidrigkeit trägt, das Bewußtsein des Helden geradezu zu negieren und dessen Bewußtlosigkeit in Traum oder Agonie ausdrücklich zu fordern.

Auch Fausts Gruß an die Sonne bedingt m. E. nicht das Gegenteil meiner Annahme.

Wie im Prolog im Himmel die Sonne Gottes Vorläufer ist, als er Mephistopheles Audienz giebt, so ist auch in diesem eigentlichen Prolog zu Fausts schließlicher Himmelfahrt die Sonne gleichsam das Symbol des Anbruchs seiner inneren Erleuchtung und Verklärung. Ihr grelles Licht blendet das an die Finsternis der Sünde gewöhnte seelische Auge Fausts, aber gleichwohl wird nun seine Losung und seine Bestimmung dieselbe, welcher sein Dichter unter gleichen Umständen in die Worte zusammengefaßt hat: „Mehr Licht!“

Auf diesen Zustand und auf diese Stimmung Fausts scheint mir nun auch das Bild berechnet zu sein, mit welchem er zum Schluß den Schlüssel seines künftigen Wesens giebt. Fausts Laufbahn versinnbildlicht der Wasserfall; wie dieser ist er im ersten Teil nach früherem glatten Lauf, sich selbst vernichtend und andere mit sich reißend, in den Abgrund gestürzt; wie aber jenem, von körperlicher Schwere losgelöst, der ätherische Schleier aufwärts dampfender Wasseratome entschwebt, so weicht und wallt seine Seele aus den Fesseln des Körpers empor. Dieser Nebelschaum wird in der Natur der Träger des Regenbogens, in welchem sich die vereint unerträglich blendenden Sonnenstrahlen zu wohlthuender, harmonischer Farben- und Formenschönheit analysieren.

Die Sonne mit der Einheit und Grellheit ihres Lichts ist ein geeignetes Bild der göttlichen Anschauung des irdischen Wesens, der Regenbogen mit seiner Zerlegung und Milderung des Lichts, erdentstiegen, himmelanstrebend und wieder erdwärts geneigt, immer auf der der Sonne entgegengesetzten Seite und auf einem dunstigen Vorhang sich abzeichnend, dabei ein nur seltenes und nur örtliches Phänomen, ist ein ebenso passendes Bild von der Art, wie sich in großen Seelen die Welt und die Gottheit spiegelt. Bunt, flüchtig, illusorisch und rätselhaft, eine Vorspiegelung wie der Regenbogen sollen sich nun auch auf Fausts himmelwärts wallender Seele die Reflexe des ewigen Lichts brechen, welchem sie zustrebt. Im farbigen Abglanz hat er nun das Leben, nachdem er es in Nacht und Grauen zu haben gewähnt hatte; dieser farbige Abglanz aber ist auch nur eine vergängliche, wenn auch schöne Täuschung, ein Übergang von dem nebelumwobenen und gewitterdurchtosten Erdendunkel zur leuchtenden Himmelsklarheit über dem Wolkenmeer. So wird, wie nach der altgermanischen Mythologie für die Götter, der Regenbogen — ein vom Augenblick geborenes Farben-

spiel, welches sich nicht bestimmen und nicht festhalten läßt — also der regenbogenartig aufleuchtende, durchaus unkörperliche, in allen Farben schimmernde und nach dem Aufsteigen des Dunstschleiers sich verflüchtigende zweite Teil des Werkes für Faust zur Brücke von der Erde zum Himmel.

Sehen wir nun zu, was die Varianten und Paralipomena zu dieser Theorie der Einleitungsszene des zweiten Teils aussagen. In der ältesten Niederschrift sollen die vier Strophen des Geisterliedes nacheinander die Überschriften: Serenade, Notturno, Matutino, Reveille getragen haben. Stehen zwar diese Titel nicht im Widerspruch mit meiner Annahme, da sie als allgemein gehalten jede besondere Auslegung, also auch die meinige, unter sich befassen, so ist doch gerade die spätere Unterdrückung dieser Überschriften eine ausdrückliche Erweiterung der Lizenz für die Phantasie des Lesers.

Wie sich der Dichter selbst in verschiedenen Perioden der Faustschöpfung die Situation eingangs des zweiten Teils dachte, bekunden folgende Paralipomena.

No. 63, ein Schema der älteren Phase, sagt u. a., daß die Geisterchöre dem schlafenden Faust „die Freuden der Ehre, des Ruhmes, der Macht und der Herrschaft vorspiegeln" und daß „ihre Anträge eigentlich ironisch" sind. Einem wachen Menschen erscheinen Geister nun doch überhaupt nicht, noch viel weniger läßt er sich von ihnen Vorspiegelungen, und obendrein gar ironische, machen. Ironische Vorspiegelungen geisterhaften Charakters sind nun Träume; der Inhalt von Fausts Träumen aber kann doch schwerlich mit den wenigen Zeilen des Geisterchores selbst erschöpft sein, da diese ja nur knappe Andeutungen enthalten; er muß daher doch wohl in den folgenden Abschnitten der Dichtung gesucht werden. Wiederum entspricht jene Vierzahl der ironisch verheißenen Freuden numerisch und — wie wir sehen werden — auch inhaltlich den folgenden vier Akten. Denn am Hofe des Kaisers im ersten Akt genießt Faust die Freuden der Ehre des höfischen Günstlings als Magier; die Ironie dabei besteht darin, daß dem Zauberkünstler selbst sein Hokuspokus zu stark wird. Der zweite Akt, dessen Hauptbestandteil die fremdartige klassische Walpurgisnacht ist, welche ebenso wenig ein integrierender Bestandteil des Gedichtes ist, wie die romantische, darf bei dieser Verteilung nicht gezählt werden; dafür zeigt der dritte Akt, die Helenatragödie, Faust als Besitzer der Macht, kraft welcher er den Peloponnes verteilt. Der vierte Akt, welcher uns Faust als Feldherrn vorführt, reicht ihm als Sieger die Palme des Ruhms. Der Anfang des fünften endlich läßt ihn uns als Inhaber der Herrschaft sehen. — Die Ironie aber, welche jene Errungenschaften begleitet, liegt in dem Umstande, daß sie samt und sonders Phantome sind, welche nur zu bald in nichts zerfließen.

Wenn die Fortsetzung jenes Schemas Faust „erwachen" läßt, frei von „aller vorhergehenden Abhängigkeit von Sinnlichkeit und Leiden-

schaft", so kann man diesen Läuterungsprozeß, von welchem wir doch bisher nichts gesehen noch gehört haben, wohl zwanglos als Lösung der Seele von dem Körper, dem Gefäß der Sinnlichkeit und Leidenschaft, im Traume oder im Tode auffassen, um so mehr, als das Schema fortfährt: „der Geist, gereinigt und frisch, nach dem Höchsten strebend". Je buchstäblicher wir diesen Satz verstehen, desto mehr bestätigt er die Ansicht, daß wir es im zweiten Teile nur mehr mit Fausts Geist zu thun haben.

Zu derselben Szene äußert sich das den zwanziger Jahren entstammende Paralipomenon 99 lakonisch: „Faust niedergelegt an einer Kirchhofsmauer. Träume." Der Umstand, daß sich Faust dieses Verfahren und diese Örtlichkeit gefallen läßt, setzt doch einen ziemlichen Grad von Bewußtlosigkeit bei ihm voraus. Die Plätze an der Kirchhofsmauer sind nämlich von altersher denjenigen vorbehalten gewesen, welche auf eine nicht geheure Weise gestorben sind. Daß Faust dort Träume hat, bestätigt die Stelle selbst; aber bedeutsamer als dies ist ein allerdings wieder gestrichenes Wort an dieser Stelle im Manuskript: „Todt."

Das Paralipomenon 100 freilich läßt Faust wiederum nur „schlafend", umgeben von „Geistern des Ruhms der großen That", den zweiten Teil beginnen.

Kurzum, mit Bestimmtheit läßt sich allerdings keine Stelle, weder im Text, noch in den Nachläßen, als Beweis dafür geltend machen, daß Fausts Erlebnisse im zweiten Teil nur in seiner Phantasie unter einem vorübergehenden oder dauernden Bann seines Bewußtseins und seiner Körperlichkeit sich abspielen, doch findet sich auch umgekehrt wenigstens wohl keine Stelle, welche jene Annahme verböte.

I. 2 (V. 4728—5064). Kaiserliche Pfalz. Saal des Thrones. Diese Szene ist für Mephistopheles dasselbe, was die vorhergehende für Faust gewesen ist: ein Vorspiel. Wie im Prolog im Himmel Mephistopheles als der „Schalk" vor dem Herrn der Welt, so erscheint er in diesem Auftritt als der „Narr" vor dem Afterherrn der Erde; Faust tritt weder in jenem, noch in diesem Vorgang auf. Beide Vorspiele dienen aber dazu, ihm den Boden zu bereiten, dort den der Wirklichkeit für sein körperliches, hier den des Scheins für sein seelisches Wirken und Werben, dort um Erdenliebe und Erdenglück, hier um himmlische Liebe und himmlisches Glück.

Mephistopheles führt sich durch ein Rätsel ein (V. 4743—50), dessen Dunkel mit dem Hexeneinmaleins wetteifert. Ich möchte als seine Lösung „Illusion" vorschlagen in dem mehrdeutigen Sinne von Spott und Sinnestäuschung und in der mehrfältigen Auffassung als Abstraktum und als Personifikation.

Die übrigen Wechselreden sind lebenswahre, aber ganz allgemein gehaltene Charakteristiken der Zustände eines in innerem Verfall begriffenen Reiches. In diesem Spiegelbilde das Deutschland zur Reformationszeit erkennen zu wollen, dazu berechtigt äußerlich die

Nomenklatur der Hofwürdenträger des Kaisers. Sonst aber vermag ich keine Stelle zu entdecken, welche uns hindern könnte, bei dieser Szene an das französische Regime der Revolutionszeit in weiterem Sinne zu denken. Die Ghibellinen und die Guelfen (V. 4845) sind für die Zeiten des historischen Faust längst ungiltig gewordene Parteibezeichnungen und können uns darum als zwingende Beweise dafür, daß es sich um deutsche Verhältnisse handle, nicht gelten. Sehen wir aber in dem Kaiser einen der letzten französischen Könige, auf welche die mit Geldnot gepaarte Verschwendungsluft besser passen würde, so könnten wir bei Ghibellinen und Guelfen an die Parteien und Clubs für und wider den Thron, bei letzteren insbesondere an das damals frondierende Schriftstellertum oder Parlament Frankreichs denken. Dadurch erhielte der Anachronismus mit einem feinen Nebensinn eine innere Berechtigung. Und überdies, wenn man schon einmal den zweiten Teil als eine allegorisch-symbolische Dichtung auffaßt, so sei man doch konsequent und widerstehe auch der Versuchung, scheinbar historische und reelle Beziehungen unbefangen als solche hinzunehmen, suche vielmehr gerade deren allegorische Hintergedanken auf.

Als fernerer Anachronismus verbietet uns folgender Umstand, bei dem Kaiser an einen bestimmten Kaiser von Deutschland, etwa — wie Goethe laut Paralipomenon 63 nahelegt — an Maximilian I. zu denken. Dieser Fürst war 1519 sechzigjährig gestorben; V. 2128 und 29 aber sprach von dem „Doctor Luther, der sich ein Ränzlein angemäst hatte". Nun kann man aber dem hageren, kasteiungsbeflissenen Schloßprediger von Wittenberg körperliche Fülle damals nicht nachsagen; er erfreute sich derselben erst in seinen späteren Jahren. Jedenfalls aber hat Goethe durch diese Bezugnahme auf den großen Reformator dargethan, daß er seinen Faust frühestens in die reifere Zeit jenes, also in Dezennien, in welchen von Maximilian I. längst nicht mehr und von Maximilian II. noch lange nicht die Rede war, versetzte: zum Überfluß bezeugen mittelalterliche Zeitgenossen des Menschen, welcher der Faust der Sage und des Puppenspiels geworden ist, seine Existenz in den Jahren 1525—1541, also in der Regierungszeit Karls V.

Was bestimmte nun Goethe zu einem innerlich so widerspruchsvollen Abweichen von der Chronologie? Ist ihm die Pietät gegen eine alte, in Daten unzuverlässige Quelle wesentlich genug erschienen, um in dem älteren Schema eine Verrückung der Zeitenfolgen zu wagen, welche jeder Schulknabe anfechten konnte?

Er hatte Präzedenzfälle, auf welche er sich berufen konnte, spielen doch in der alten Heldensage Jahrhunderte keine Rolle, wo es gilt, große Menschen gegen einander poetisch abzuwägen.

Oder basierte das Schema (Paralipomenon 65) wirklich auf einem Versagen des Gedächtnisses oder der Aufmerksamkeit, und erklärt es sich durch das spätere Bewußtwerden des Anachronismus, daß der Dichter den spezialisierenden Namen des Kaisers zu gunsten seines

generalisierenden Titels fallen ließ? Dann bliebe aber um so verwunderlicher, daß er, nachdem er einmal diesen Anachronismus gemerkt hatte, alle andre unverändert bestehen ließ. Warum scheute er sich, dem Kaiser, dessen Jugend mit ihren Ausschweifungen (nach Makartschen Schildereien) und dessen zeitweilige Geldklemme (mit Fuggerscher Aushilfe) dem Dramenkaiser so wohl entsprach, statt des historisch unmöglichen Namen Maximilian den ihm zukommenden Namen Karl beizulegen? Etwa darum, weil zur Zeit, da Faust II im Entstehen war, in Frankreich ein Karl herrschte (1824—30), welcher ein ebenso gefügiges Werkzeug der Priester- und Ritterschaft war, wie jener anonyme Kaiser in der Tragödie zweitem Teil? Sollte er sich Karl V. um Karls X. willen zu nennen versagt haben, weil ihm die Geschichte hier buchstäblich ein X für ein V gemacht hatte? Dann wäre an dieser Stelle die Politik auf die Dichtung von Einfluß gewesen.

Das Folgende wird vielleicht einiges zur Lösung dieser Frage zu sagen wissen; die Varianten zu dieser Szene bleiben allerdings stumm. Das ältere Schema geht seinen beziehungslosen, abenteuerlichen Weg divergent von der Dichtung. Auch Paralipomenon 64 wage ich nicht auf Napoleon zu beziehen, obgleich bei ihm „Kühnheit sich in Besitz zu setzen allein die Möglichkeit der Unfälle balancierte".

Ebenso dunkel ist mir Paralipomenon 65, eine prosaische Rohform des Gesprächs obiger Szene; ob einer meiner Leser mit dem Hinweis auf die beiden Stellen: „wir hören sobald keinen König wieder reden" und: „dafür haben wir das Glück die Weisen Sprüche Ihrer Majestät deß Kaysers desto öfter zu vernehmen" vergleichsweise und mit Bezug auf meine Theorie etwas anzufangen weiß, muß ich ihm unvorgreiflich anheimstellen. Freilich wird sich nach dem Zustand des Paralipomenontextes Faust mit dessen Kaiser schwerlich identifizieren lassen.

Die Entstehungszeit dieser Szene ist nur mittelbar daraus zu erschließen, daß sie in der Ausgabe von 1828 zum ersten Male gedruckt erscheint; jedenfalls aber bildet sie ein genetisches Ganze mit den folgenden, deren nächste das Tagebuch von 1827 und 28 verschiedentlich als „Carneval" und abgeschlossen erwähnt.

I. 2 (V. 5065—5986). Weitläufiger Saal — Mummenschanz bietet einen ebenso dunklen, wie unausgiebigen kanonischen Text. Das „Schönbartspiel", schon zu Fausts Zeiten eine beliebte Fastnachtsbelustigung in den süddeutschen Städten, mutet in der Dichtung nicht echt an. Sein erster Teil ist mehr eine Pastourelle, ein in der Provence heimisches Schäferspiel, wenngleich Schäfer darin gar nicht einmal eine Rolle spielen. Diese Dichtungsart und Maskenspiele waren in Frankreich hoffähig; daß sie auch von den deutschen Kaisern zu Fausts Zeiten gepflegt worden wären, ist wohl mehr dichterische Lizenz als historische Wahrheit.

Die zweite Gruppe der Maskenzüge ist eine ebenso anachronistische Erscheinung für einen damaligen deutschen Kaiserhof. Zu Zeiten

Maximilians I. und Karls V. war die griechische Mythologie doch kaum erst wieder erwacht und, weit entfernt Gemeingut zu sein, wohl erst einigen wenigen Humanisten bekannt; die damals noch allgebietende Scholastik, welche ihr alleiniges Heil in dem Latein der Kirchenväter sah, war sogar die geschworene Feindin hellenisch-heidnischer Studien, in welchen sie ein revolutionäres Prinzip gegen ihre Sprache, Philosophie und Dogmen witterte. Erst ein reichliches Jahrhundert später hat die griechische Mythologie die Litteratur erobert, und wiederum hatte sie in Frankreich und zwar besonders am Hofe festen Fuß gefaßt, wo selbst Ludwig XIV. in mythologischen Ballets die Bühne betrat. Was davon in die deutsche Litteratur jener Zeiten eingedrungen ist, beruht wie die Mode, die Architektur und der Alexandriner vorwiegend auf Nachahmung des damals weltbeherrschenden französischen Geschmacks. Also sind die beiden einleitenden Gruppen des Mummenschanzes eine Antizipation aus späteren Zeiten oder andern Ländern.

Ursprünglich hatte Goethe auch ganz andere Szenen zu bieten im Sinne gehabt. Das ältere Schema versprach, Faust auf dem Reichstage zu Augsburg mit Maximilian zusammenzubringen, welcher mit Hilfe von Fausts Zaubermantel eine blitzschnelle Luftreise zur Jagd nach Tirol zu machen wünschte.

Goethe hat diesen Gedanken zu gunsten jenes Maskenspiels fallen gelassen, obwohl — oder weil (?) — die Sehnsucht nach den tiroler Gemsjagdgebieten den kaiserlichen Weidmann wohl charakterisiert haben würde. Andrerseits beugte er damit aber auch dem Einwand vor, daß der Reichstag zu Augsburg im Jahre 1500 und Faust, dessen Zeitalter durch Doktor Luthers Embonpoint ein für allemal festgestellt worden war, nichts mit einander zu thun haben könnten.

Aber nicht dieser Anachronismus dürfte den Dichter dazu bestimmt haben, Namen und Charakter Maximilians I. zu gunsten eines anonymen Kaisers, also die konkrete Figur für einen abstrakten Typus und eine realistische Szene für eine allegorische aufzugeben, ohne gleichzeitig andere Anachronismen zu vermeiden; sondern eine ähnliche resignierende Politik, wie er sie den Satiriker V. 5295—98 aussprechen läßt.

Die mannigfaltigen Auslegungen des Mummenschanzes bis hierher berühre ich nicht; sie mögen richtig oder irrig sein, es fehlt ihnen doch die erste Bedingung ihrer Existenz: sie sind für einen Hof des deutschen Kaisers zur Zeit Fausts nicht möglich, denn der Maskenzug ist von Goetheschem Zeitstandpunkt mit weimarischen Vorstellungen und Requisiten in Szene gesetzt, und nicht auf der Grundlage des Wissens und der Technik der Zeit des historischen Faust. Jede Verkleidung hat einen anachronistischen, symbolischen Beigeschmack, aber die Zeitwidrigkeit kann sich logischer Weise — wenn es sich um historische Masken und nicht um bloße Phantasiekostüme handelt — doch immer nur auf die Vergangenheit erstrecken, sie kann doch nicht aus Kenntnissen schöpfen, welche zu ihrer Zeit noch nicht im Schwange waren.

Sind nun diese Anachronismen dem Dichter bewußt oder gar von ihm beabsichtigt gewesen? Eine Variante giebt hierauf eine halbe Antwort: eine Handschrift hatte nämlich in V. 5137 Humboldt statt der jetzigen Lesart Theophrast. Diese Kühnheit und ihr Widerruf giebt doch zu denken: nur eine bewußte und gewollte Ignorierung der Chronologie konnte wohl den Verfasser des Kosmos mit dem Zeitalter Fausts zu verquicken wagen. Nur ein Gebot besonderer Vorsicht konnte wiederum umgekehrt dieses Wagnis widerraten. Der Name Humboldt wäre nämlich geeignet gewesen, den Mummenschanz nicht nur zeitlich, also in die Gegenwart, sondern auch örtlich, nämlich nach Paris, zu verlegen, denn der große Naturforscher lebte von 1807—1827, wenige Reisen abgerechnet, also während der ganzen Werdezeit des zweiten Teils, in Paris.

Der zeitliche Anachronismus also mag Goethe weniger zu seiner Beseitigung veranlaßt haben — denn dann hätte er konsequenterweise noch zahllose andere Zeitwidrigkeiten beheben müssen — als die aus den örtlichen Anspielungen möglichen Schlüsse. Er substituiert für Humboldt den wiederum doppeldeutigen Theophrast, indem er uns die Wahl läßt, dabei an den alten Peripatetiker — welcher zu den hellenisierenden Szenen des Mummenschanzes — oder an den mittelalterlichen Wunderdoktor — welcher zu dem zeitgenössischen Wunderdoktor Faust passen würde — zu denken.

Die übrigen Varianten der beiden ersten Gruppen des Mummenschanzes sind m. E. unausgiebig. In dem älteren Schema waren diese Partieen der Dichtung überhaupt nicht vorgesehen. Paralipomenon 102 ist ein lakonisches Szenar, dessen Ausführung jene Szene im wesentlichen ist.

Die dritte Maskengruppe (Plutus, Knabe Lenker und Geiz) kündet sich selbst als Allegorie an (V. 5531) und verlangt daher eine Lösung. Sehen wir zunächst zu, welche Winke uns die Apokryphen dazu geben. Da weisen zunächst mehrere Handschriften Euphorion als Namen des Wagenlenkers auf, eine andere nennt ihn Knabe Plutus. Das ältere Schema und seine Paralipomena kennen die Gestalt gar nicht. Erst Paralipomenon 104 spricht von ihr als Knabe Flämmchen. Daneben her wird die Figur in den Paralipomenis 104—106, 109 und 111 mit Poesie, Geschenken, Reichtum, Geistesgaben und Flämmchen in Beziehung gesetzt.

Eigentümlich ist in erster Linie wohl der Namenwechsel des Knaben. Er giebt den Namen Euphorion an den Sohn Fausts und Helenas ab, trägt dann vorübergehend Fausts eigenen Maskennamen und wird vom Faust im Text (V. 5623) „Geist von seinem Geist" und (V. 5629 und Paralipomenon 104) sein „lieber Sohn" genannt, „an dem er Gefallen habe".

Verschiedene Umstände legen also die Annahme nahe, daß Goethe sich zu einer Zeit einmal den Knaben Lenker als Fausts Sohn gedacht

haben könnte, und zwar nach seiner Stelle im Werke und nach der Zeit seiner geistigen Konzeption als einen älteren, allerdings aber nur halbblütigen Bruder Euphorions, gleichsam einen Ismael neben einem Isaak. Wie jenen der Erzvater, so ließ diesen der Altmeister fallen, als ihm die Phantasie in Helenas Sohn einen echteren Sprößling Fausts geschenkt hatte.

Sehen wir uns nun im Leben Napoleons nach einem ähnlichen Vorgang um, so drängt sich uns Alexander Walewski um so mehr auf, als er sich in jeder Hinsicht zu Napoleon II. verhält wie Ismael zu Isaak und wie der Knabe Lenker zu Euphorion. Dieser erste leibliche Sohn des Kaisers, geboren 1810, gestorben 1868, war, wie die Kinder der Liebe in der Regel, ein echterer Erbe des Geistes seines Vaters als dessen einziger ehelicher Sohn. Freilich war er zur Zeit, da Goethe die Szene des Knaben Lenkers schrieb, höchstens erst siebzehnjährig und ließ noch kaum ahnen, daß seine Energie und Vielseitigkeit ihn als Schriftsteller und Staatsmann zu hohem Ansehen bringen würde. Und doch hat es Goethe, wenn auch nach dem Abschluß dieser Szene, noch erlebt, daß Walewski in London Proben seiner Diplomatie ablegte in Hinblick auf den polnischen Aufstand von 1830. Ob und wieviel von den gleichzeitigen historischen Ereignissen den Dichter bei der Gestaltung seines Werkes beeinflußt haben mag, wird sich natürlich an dieser Stelle ebensowenig sicher feststellen lassen wie an den meisten andern; wenn aber Ereignisse und Personen seiner Zeit von geringerer Bedeutung in dem Gedicht Erwähnung gefunden haben (Mieding, Nikolai), so werden doch wohl die bedeutsamsten, welche die Welt zu Goethes Zeit seit Jahrhunderten gesehen hat, von einem Dichter nicht völlig ignoriert worden sein, welcher auf alles reagierte und alles reflektierte, was in den Bereich seiner Beobachtung trat.

Mit jener Identifikation wird freilich das Vieldeutige und Rätselhafte des Wagenlenkers eher gesteigert, denn gemindert. Der Knabe trägt den Namen und das Symbol des Flämmchens nicht zu Unrecht, denn wie ein solches flimmert sein Wesen in stets wechselnden Erscheinungsweisen. Flämmchen sind Symbole von Geistern, heiligen wie unheiligen; die feurigen Zungen am ersten Pfingstfest nennt die Bibel eine Erscheinungsweise des heiligen Geistes, Irrwische sind nach der Sage ruhelose Geister verstorbener Sünder. Indem nun der Knabe Lenker Flämmchen aussprüht, erinnert er an das Irrlicht aus der Walpurgisnacht (V. 3860); die Funktion des Knaben Lenkers ist auch nur eine Fortsetzung jener Führerrolle des Irrlichts auf dem Brocken; der Knabe Lenker, wie er schließlich wurde, wäre also m. E. recht wohl auch als Verkörperung jenes Sumpflichts aufzufassen.

Zwar giebt er sich selbst als die Verschwendung, die Poesie aus (V. 5573), doch ist ihm diese Angabe nach seinen Thaten nicht zu glauben, denn seine Spenden sind Täuschungen, seine Poesie ist Gaukelei. Der Knabe Lenker ist also in seiner endgiltigen Gestalt der Genius

der Illusion; er ist das Widerspiel, die Konkretion des mephistophelischen Rätsels (V. 4743—50) und hat mit jenem eine gemeinsame Lösung.

Kann man nun zwar gegenüber dieser stetigen Degradation des Knaben Lenkers von Euphorion bis herab zum allegorisch-personifizierten Irrlicht das Bedauern nicht unterdrücken, daß er so tief gesunken sei, so gewährt diese Identifizierung doch andrerseits die Genugthuung, daß sie einen inneren Zusammenhang der Allegorieen des zweiten Teils mit der Walpurgisnacht des ersten ahnen läßt.

Der zweite Teil ist — unter einem musikalischen Vergleich — gleichsam eine Reihe von Variationen über das Thema des ersten. Die einzelnen Motive jenes tauchen aus der Flut von Transkriptionen und Variationen doch immer wieder auf. Fausts ganzes Leben ist seit der Bekanntschaft mit Mephistopheles eine Kette von Illusionen; dieser selbst und sein Amanuensis, der Knabe Lenker, sind die verkörperte Illusion.

Der Herr der Flamme läßt dieselbe ohne Unterlaß spielen: der Feuerstrudel hinter dem gespenstischen Pudel, sein Platz hinter der Feuerstätte in Fausts Zimmer, die Flamme aus dem Hexenbecher, die Flamme aus dem verschütteten Wein in Auerbachs Keller, das Irrlicht auf dem Blocksberge, das knabe-gewordene Flämmchen, dessen ausgestrahlte Flämmchen, die glühende Schatzkiste im Mummenschanz, Fausts Feuerzauber und der Brand des Pan sind eine Reihe von Modulationen; die beiden Kästchen voll Geschmeide, durch welche Gretchen verblendet wird, die taschenspielerisch ausgestreuten Schätze des Knaben Lenkers, durch welche die Menge, die vorgespiegelten Schätze in der Erde, die goldgefüllte Kiste und das papierene Geld, durch welches der Kaiser verblendet wird, sind eine zweite Reihe von Wiederholungen desselben Leitmotivs. — Man kann dem Dichter danach einen allzugroßen Wechsel in der Phantasie und in den Mitteln eigentlich nicht nachsagen; waren seine Dichtungen nach eigner Aussage Gelegenheitsdichtungen, so ist Fausts zweiter Teil stellenweis schon mehr eine Verlegenheitsdichtung.

Die Vermummungen Fausts und Mephistos als Plutus und Geiz sind mehr als Allegorisierung ihrer Ansicht von Geldeswert (V. 2862—64), denn als Charakterisierung Napoleons und Talleyrands charakteristisch, wie dies ja nach der dem Dichter gebotenen Taktik gar nicht anders zu erwarten ist.

Ihre Mystifikation des als Pan vermummten Kaisers, welche in einem feuerwerksartigen Knalleffekt gipfelt, hat frühere Kommentatoren schon auf den Gedanken gebracht, daß Goethe hierbei nach historischen Thatsachen gezeichnet haben müsse. Der Brand des Schwarzenbergischen Ballsaals in Paris, der Brand von Moskau u. ä. Reminiszenzen würden mindestens die Frage rechtfertigen, welche der Titel meiner kleinen Arbeit stellt. Aber sie würden Rollentausche notwendig machen, da bei jenen Ereignissen Napoleon in Gefahr kam, ich aber diesen nicht mit dem „Kaiser“, sondern mit Plutus-Faust identifiziere.

Willkommener ist mir der Kommentar, wonach gerade ein französischer König, der wahnsinnige Karl VI., einmal in ähnlicher Feuersgefahr geschwebt hätte, wozu ich an die das bourbonische Etikettewesen kennzeichnende Anekdote erinnern möchte, nach welcher eine spanische Königin aus einer ähnlichen Lage nicht hätte gerettet werden können, weil der Hofzwang die Berührung der Majestät verbot.

Ohne mich nun um die in Frage kommende Person zu kümmern, ist mir die Sache um so wichtiger, daß hier schon andern Auslegern des Gedichts der Gedanke aufgeblitzt ist, daß Faust historische Anspielungen, und zwar gerade auf französische Ereignisse enthalte. Eine zweite noch allgemeiner anerkannte Verwertung historischer Reminiszenzen aus Frankreich enthält gleich die folgende Szene.

I. 3 (V. 5987—6036). Lustgarten. Diese beißende Satire auf das Assignatenunwesen wird so ziemlich unbestritten als auf die französische Revolution gemünzt betrachtet. Das Papiergeld ist eine Maßregel der konstituierenden Versammlung von 1789 nach Lawschem Muster, und zwar fußte dasselbe damals unmittelbar auf einer gerade von Talleyrand geschaffenen Voraussetzung. Er war es, welcher in der Nationalversammlung den Antrag auf Einziehung der Kirchengüter stellte, durch deren Erlös die Scheine gedeckt werden sollten. Der nämliche Schwindel ist also in der Geschichte Talleyrands, in der Dichtung Mephistos Werk. Diese Feststellung bestätigt aufs neue meine Annahme, daß wir hinter dem „Kaiser" den König von Frankreich zu suchen haben. Und hat zwar Napoleon, im Gegensatz zu Faust, mit dem Unfug nichts zu thun, so ist er gleichwohl, wenn auch unter dichterischer Lizenz, mit diesem zu identifizieren.

Varianten von Belang hat diese Szene nicht; in dem älteren Schema war sie noch nicht vorgesehen, auch Paralipomena, welche sich auf dieselbe bezögen, vermag ich nicht zu bezeichnen. Gerade sie aber bedarf, da sie unter allen Stellen des Gedichts wohl die offenkundigste politische Tendenz hat, weiterer Beleuchtung am wenigsten.

Für die Bestimmung der Entstehungszeiten hat diese Szene einige Bedeutung: ihrer sowie der übrigen Szenen des ersten Aktes erwähnt nämlich das Tagebuch von 1828 als in Arbeit begriffen.

I. 4 (V. 6173—6306). Finstere Gallerie. Fausts Fahrt zu den Müttern, die Vorbedingung der Helenaepisode, ist scheinbar nur eine harmlose Anleihe bei den metaphysischen Vorstellungen der neoplatonischen Philosophie. Es ist allerdings nachgewiesen, daß der Gedanke dem Dichter aus der Lektüre Plutarchs zugeflossen ist. Dieser Ursprung schließt aber darum die Möglichkeit eines Nebensinns dieser Szene nicht aus, vielmehr verlangt ihn die Analogie der früheren doppeldeutigen Vorgänge.

Meine Aufgabe ist auch hier, Beziehungen zur Geschichte aufzusuchen. Daß Faust bei dem Gedanken, zu den Müttern in die grenzenlose Leere zu gehen, an Gretchen denkt, ist — unbeschadet der

verbürgten Bezeichnung für eine Kategorie von Göttinnen — dennoch wohl für jeden Leser der erste Gedanke, denn Gretchen war eine Mutter und ist in die ewige Leere des Wahnsinns und des Todes versunken. Von dorther soll Faust nun diejenige holen, welche Schuld und Tod schon hinter sich hat und durch ihn Mutter werden soll, Helena.

Des Kaisers Wunsch und Fausts Verlangen treiben diesen zu dem Wagnis, Helena zu beschwören. Daß beider Absichten sich auf dieselbe Gestalt vereinigen, hat in der Geschichte seinesgleichen. Wenn nämlich der „Kaiser" eigentlich der französische König oder der Prätendent ist, so bedarf es der Erinnerung, daß in den Bourbons von mütterlicher Seite und mehreren Graden her habsburgisches und lothringisches Blut floß, und daß auch Napoleon eine Ehe mit einer Habsburg-Lothringerin erstrebte. Diese Verschwägerung mit dem Korsen war eine neue Demütigung und Vereitelung gewisser Hoffnungen Ludwigs XVIII., denn traditionell hatten die Bourbonen das Vorrecht auf die Hand österreichischer Prinzessinnen. Ludwig hätte nun Gelegenheit gehabt, dieses und die daraus erfließenden Rechte, sowie den Nimbus seiner Legitimität neuerdings geltend zu machen, da seine Frau 1810 starb, wenn ihm nicht Napoleon im gleichen Jahre bei Marie Louise zuvorgekommen wäre. Ähnlich ist es im Drama: Helena erscheint eigentlich doch für den „Kaiser", und Faust erwirbt sie an dessen Stelle. Helena wird aus dem wesenlosen Nichts hervorgeholt; das deutsche Reich, aus welchem Marie Louise kam, war damals auch ein wesenloses Nichts.

Leider ist der Nachlaß zu diesen Partieen des ersten Aktes dürftig an Umfang wie an Inhalt.

I. 5 (V. 6307—6376). Hell erleuchtete Säle. Der Eingang dieser Szene ist bei aller Kürze charakteristisch: solchen Gehorsam zu finden, wie ihn hier die Boten des „Kaisers" erwarten, durften sich unter allen Herrschern am ehesten diejenigen Frankreichs und am mindesten diejenigen Deutschlands schmeicheln. Ludwig XIV. und XV. z. B. waren gewohnt, daß um ihrer Launen willen Unmögliches möglich gemacht wurde; Maximilian und Karl V. dagegen waren durch Gehorsam und Entgegenkommen nichts weniger als verwöhnt. Wie hier durch den Mund der Hofwürdenträger und wie in V. 5005 höchsteigen konnte wohl ein absoluter Herrscher wie jene Ludwigs, aber nicht ein so ohnmächtiger Fürst wie diese Habsburger sprechen.

Und überdies hätten sich diese beiden Dynastieen einem Hexenmeister gegenüber ganz entgegengesetzt verhalten. Deutschland war das Land der Hexenprozesse lange vor und nach Faust; der religiöse Fanatismus der Habsburger hätte mit einem Zauberer wie Faust, welcher heidnische Wesen heraufbeschwor, sehr kurzen Prozeß gemacht; dergleichen Künstler und Gaukeleien waren in Deutschland am Kaiserhofe am strengsten verpönt.

Ganz anders an dem leichtlebigen Hofe der Bourbonen, dessen religiöser Zelotismus sich an den Hugenotten ausgetobt hatte. Ihnen,

deren Macht er von Avignon kannte, erlaubte der heilige Vater von jeher weit größere Freiheiten in Sachen des christlichen Glaubens und Wandels als den deutschen Kaisern, deren Ohnmacht er von Canossa her kannte. Die Religiosität des französischen Hofes war unter den letzten Bourbonen mehr Gegenstand des Zeremoniells als Sache des Herzens, und ein Ludwig XIV. bekam eigentlich erst auf seine alten Tage frömmlerische Anwandelungen; sein Nachfolger hat deren überhaupt kaum je verspürt. Wenn sich in Frankreich Glaube und Wandel mit der Staatsraison vertrug, konnte man schon damals in jenem Lande nach eignerer Façon selig werden als anderswo. In Frankreich war eben von altersher die Kirche des Staates wegen da, in Deutschland ist leider heute noch stellenweise und zeitweilig der Staat der Kirche wegen da.

Es ist gewiß wohl auch nicht zufällig, setzt also wenigstens einen geeigneten Boden voraus, daß die beiden berühmtesten Gaukler, Cagliostro und Saint Germain, gerade in dem Paris des fünfzehnten Ludwig ihr Hauptquartier hatten. Als Zeitgenossen des jungen Goethe haben sie und ihr Milieu vermutlich mehr Züge zu dem Faustgebilde beigesteuert, als wir heute feststellen können. Selbst Freimaurer, wird Goethe den Pseudofreimaurer Cagliostro unzweifelhaft par renommée gekannt und beurteilt haben. Und war Napoleon nicht im Grunde ein Abenteurer und Charlatan wie diese, nur mit dem Unterschiede, daß er mit realeren Faktoren, größerem Genie und beständigerem Glück operierte?

Die übrigen Verse dieser Szene, Proben mephistophelischer Heilprozeduren, sind bestenfalls Satiren auf Sympathie- und Homöopathiekuren, welche heutzutage eben so gut ihre Gläubigen finden wie zu Goethes Zeiten.

I. 6 (V. 6377—6566). Rittersaal. Diese Schlußszene des ersten Aktes gipfelt in der Pantomime oder dem Schattenspiel „der Raub der Helena“. Da die beiden Geister nicht sprechen, so ist Mephistopheles als Souffleur eigentlich ganz überflüssig, denn was der Astrolog und Faust Erläuterndes zu den Vorgängen auf der Zauberbühne zu sagen haben, bedarf oder verträgt keinen Einbläser. Was bezweckte der Dichter damit, daß er Mephistopheles dieses Amt nur dem Namen, nicht der Sache nach übertrug? War es nur senile Vergeßlichkeit und die Stelle ein Schnitzer, oder soll damit etwas Verstecktes angedeutet werden? Mephistopheles als spiritus rector der Geister, über welche er nach eignem Eingeständnis keine Macht hat, ist ein Widerspruch. Soll der Souffleur, welcher nichts zu soufflieren hat, vielleicht die ehemalige Pfründenwirtschaft an den Höfen versinnbildlichen, welche für zahllose unbeschäftigte Beamte Titel und Sold von Ämtern schuf, welche nicht existierten? Was hat es ferner zu bedeuten, daß der Dichter den Architekten von griechischer Baukunst so geringschätzig, von gothischer dagegen so emphatisch sprechen läßt, während sein eigener Geschmack

doch eher der umgekehrte geworden war? Wenn das eine Satire ist, so ist ihre Tendenz nicht recht ersichtlich.

Der Meinungsaustausch des Publikums über Äußeres und Benehmen der Schatten ist beziehungslos, wenn man nicht ihren Vergleich mit Endymion und Luna (V. 6509) als eine Äußerung des Rokokogeschmacks auffassen will. Aber der ganze frivole Ton der Wechselreden ist eher der eines sittlich versumpften Zeitalters wie des französischen vor der Revolution, als der eines religiös-fanatischen und sittlich-pedantischen wie desjenigen der Reformation.

Das jähe Ende des ersten Aktes ist ohne historische Beziehung.

Unter den Lesarten zu dieser Szene ist höchstens die bemerkenswert, daß eine Handschrift V. 6513 einer „Dame" und nicht, wie der kanonische Text, einer „Duenna" in den Mund legte. Gleichwohl läßt sich aus diesem spanischen Titel an dem Hofe des Kaisers kaum etwas schließen: zur Zeit Fausts herrschte das Haus Habsburg, zur Zeit Goethes das Haus Bourbon über Spanien.

Wenn also der Dichter mit der Einführung einer Duenna einen Lokalton beabsichtigt hat — was indessen nicht unbedingt angenommen zu werden braucht, da die Funktion einer Duenna die einer Tugendwächterin ist, als welche sie auch ihre prüde Bemerkung qualifiziert — so haben wir die Wahl, an eine Duenna des sechzehnten oder des neunzehnten Jahrhunderts zu denken. Nach den vielen Anachronismen des Dichters im Faust ist nun wohl anzunehmen, daß es ihm auf einen mehr nicht ankam, um so mehr als der Titel Duenna den altjungferlich-zeremoniösen Beigeschmack erst um Goethes Zeit angenommen haben mag. Dann also wiese die Duenna in ihrer Eigenschaft als Hüterin des Zeremoniells auf das zeremoniellste Fürstengeschlecht der Neuzeit, auf die Bourbonen, hin.

Im Nachlaß schon findet sich eine ziemlich beibehaltene Skizze der mephistophelischen Wunderkuren. Das ältere Schema enthält ferner einen mit der heutigen Form ziemlich übereinstimmenden Entwurf der Pantomime und ihres begleitenden Dialogs, nur daß es noch eine dritte unbestimmt gelassene Geistererscheinung ins Auge gefaßt hatte; aber weder die Vorbereitungen, noch der Ausgang der Beschwörungsszene im Schema können mit ihrer Ausführung in unheimlichem und rätselhaftem Spuk wetteifern. Das Schema scheint den echten Faust bei diesem Zauberwerk ganz aus dem Spiel zu lassen und Mephistopheles als verkappten Faust die Rolle spielen zu lassen.

Die weimarer Ausgabe weist den Schlußszenen die Paralipomena 66 bis 83 zu. Unter diesen ist No. 67 — soweit verständlich — vielleicht bedeutungsvoll. Mephistopheles erinnert Faust an Semiramis, welche „das Geschick der halben Welt in Kriegs- und Friedenswage hielt". Die Königin von Babel und der Kaiser im Seine-Babel waren beide Usurpatoren, ob aber Goethe jene Bezeichnung für Paris schon

kannte, ist unsicher, und daher auch, ob diese Beziehung die Fassung und die Verwerfung dieser Stelle begründet hat.

Aber noch einmal, im Paralipomenon 82, kommt eine Beziehung auf Babylon vor, indem „Ohim und Zihim" aus Jesajas Vision von der Zerstörung jenes Reiches entlehnt werden.

Paralipomenon 69 gebraucht den Ausdruck „politisch unverfänglich", welcher ausgemerzt worden sein könnte, weil Goethen das Wort: qui s'excuse s'accuse, vermutlich bekannt war.

Paralipomenon 70 spricht davon, wie „Faust regieren und nachsichtig seyn wolle", hat also bereits, die Grenzen aller früheren Faustschicksale überschreitend, seinen Helden zum Beherrscher eines Reiches ausersehen.

Im Vorbeigehen nur will ich hier darauf aufmerksam machen, daß die Leistungen Mephistos für Faust sich wohl auf die Versuchung Christi durch den Teufel, sowie auf diejenige des Paris durch Aphrodite zurückführen lassen dürften, und daß sich das Faust- und das Tanhäusermotiv stellenweis decken.

Wie Variationen über das Talleyrandsche Wort La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée muten folgende Stichproben aus den Paralipomenis an:

71. Und wenn Du ganz was falsches peroriert,
Dann glauben sie was rechts zu hören.
72. Sie werden Dich recht gut verstehen,
Wenn Du sie nur zum besten hast.
73. Wenn Du sie nicht zum besten hast,
So werden sie Dich nie für gut und redlich halten.
75. Wenn Du was recht verborgen halten willst,
So mußt Du's nur vernünftig sagen.

Das Paralipomenon 76 mit der Zeile: „Ob er wohl auch französisch spricht", ist unterdrückt worden, während das Wort „Franzos" (V. 2645) erhalten geblieben ist — vielleicht weil dieses vor, jenes nach der Franzosenzeit geschrieben war?

Was bedeutet nun die Stelle Paralipomenon 82:

„Es ist gar eine schlechte Lust
Wenn Ohim . . . . und Zihim sich begegnen."

Beide sind Namen für Drachen und wilde Vögel, also für Phantasiegebilde, wie sie unsere heraldischen Wappentiere sind. Ob der Dichter diese Übertragung hat vermeiden wollen, indem er die Stelle und die Anspielungen auf die Zerstörung Babylons tilgte?

Umgekehrt ist bemerkenswert, daß der heutige Text wiederum offenkundige Citate aus französischen Schriftstellern enthält, so V. 6254 aus Lafontaine, V. 6475—78 aus Balzac.

II. 1 (V. 6567—6818). Hochgewölbtes gothisches Zimmer. Diese Szene war in dem Schema nicht vorgesehen; ihre Entstehungszeit ist daher unbestimmt. Obgleich nur ein skizzenhaftes Intermezzo, bildet sie doch eine wahre Oase in der Wüste der Allegorieen.

Sie führt wieder einmal in reale Verhältnisse zurück, ja sie ist so frisch und lebendig, daß man ihr Geburtsjahr am liebsten in den Zeiten suchen möchte, in welchen der konkrete erste Teil entstand.

Für unser System ist die Baccalaureusszene schon ausgewertet worden, während ich den Famulus Nicodemus als eine bloße Episodenrolle in demselben unterzubringen nicht erst versucht habe.

Zu merken ist an der Szene höchstens noch die wiederholte Betonung der zwischen den Vorgängen beider Teile verflossenen Zeit: inzwischen ist nämlich Wagner Professor und der Schüler Baccalar geworden. Nehmen wir das erste Auftreten des Scholaren als Ausgangspunkt einer versuchsweisen Zeitrechnung und rechnen wir auf die Gretchentragödie etwa ein Jahr, so bleibt uns Faust immer noch Rechenschaft schuldig, wo er in den mindestens zwei übrigen Jahren geblieben ist, da der Zeitraum von drei Jahren für den Werdegang vom Fuchs zum Protograduierten auch für jene Zeiten als Mindestmaß angenommen werden darf. Wir brauchen aber nicht zu fürchten, daß wir dem jungen Gelehrten zu nahe treten, wenn wir ihm zu seinem Entwickelungsgange noch einige weitere Jahre zubilligen.

Eine Lücke in Fausts Erlebnissen ist also irgendwo in oder vor dem zweiten Teile vorhanden; dieselbe dürfte von Faust schwerlich freiwillig veranlaßt worden sein; dies widerspräche seiner rastlosen Seele und dem Pakt in gleicher Weise.

Diese Lücke ist aber in Fausts Leben wohl nur darum entstanden, weil sie in Goethes Schaffen entstand, und sie ist — mag es nun Zufall oder Kausalkonnex gewesen sein — in diesem entstanden, während sie in Napoleons Wirken eintrat. Die große politische und die große poetische Stille fallen zeitlich — vielleicht auch ursächlich — zusammen. Die Dichtung hielt schon Jahre vor der Katastrophe in der Geschichte wie in banger Vorahnung den Atem an und ließ ihm auch erst Jahre nach dem Zusammenbruch der historischen Ära wieder freien Lauf.

Die frühesten handschriftlichen Spuren und Umrisse dieser Szene bestätigen dies, denn sie sind nach unzweideutigen Anmerkungen frühestens im Jahre 1827 niedergeschrieben worden.

Die Lesarten und Paralipomena zu dieser Szene (125—132?) lassen m. E. nichts schließen.

II. 2 (V. 6819—7004). Laboratorium. Während das ältere Schema Homunkulus noch gar nicht erwähnt, spricht Paralipomenon 99. 9 von dem Versuch Wagners, „ein chemisches Menschlein hervorzubringen", und verspricht die jüngere Ankündigung des „Zwischenspiels Helena" von 1827, denselben folgendermaßen vorzuführen:

„Es ist Wagner eben geglückt, ein chemisches Menschlein zustande zu bringen. Dieses zersprengt augenblicks den leuchtenden Glaskolben und tritt als bewegliches, wohlgebildetes Zwerglein auf. Das Rezept zu seinem Entstehen wird mystisch angedeutet; von seinen Eigenschaften

legt es Proben ab, besonders zeigt es sich, daß in ihm ein allgemeiner, historischer Weltkalender enthalten sei u. s. w. U. a. sei gerade die bevorstehende Nacht diejenige der klassischen Walpurgisnacht und zugleich diejenige, welche der Schlacht bei Pharsalus vorherging; erstere sei an dem Unglück der letzteren eigentlich Schuld gewesen. Die Reise nach Thessalien wird von Faust, Mephistopheles, Wagner und Homunkulus auf dem Zaubermantel angetreten; letzterer wird in Wagners Brusttasche untergebracht, welcher eine Phiole mitzunehmen nicht vergißt, worin er die Ingredienzien für ein chemisches Weiblein unterwegs zu sammeln gedenkt.“ —

Der Homunkulus der Dichtung ist also ein wesentlich anderes Gebilde geworden, als derjenige des Entwurfs versprach. Er bleibt in der Phiole eingeschlossen und nur in ihr existenzfähig, bis er V. 8473 durch Zerschellen seines gläsernen Gehäuses sich auflöst.

Statt geographisch-historischer Polyhistor ist er Asmodeus geworden, welcher Fausts erotische Träume verkündet oder gar hervorruft.

Wagner wird daheimgelassen und der Gedanke an eine Homunkula wird ganz fallen gelassen.

Das sind bis hierher die hauptsächlichsten Abweichungen des Gedichts von der Skizze. Worin waren sie wohl begründet?

Wenn Homunkulus und Oskar I. Berührungspunkte mit einander haben, so sind dieselben im Gedicht, verglichen mit der Skizze, um einige vermehrt, um andere vermindert.

Der Homunkulus der Dichtung ist als Phiolenbewohner ein abhängigeres Geschöpf als derjenige des Schemas: dort ist er noch in einer Art von embryonalem Zustand, hier in wenngleich zwerghafter Realität gedacht. Die Phiole mit dem Homunkulus schwebt in der Luft, ebenso wie die Succession Oskars zu jener Zeit noch in der Luft schwebte, weil sein Vater, Karl XIV. Johann Bernadotte, in Schweden nie recht populär und den Festlandsfürsten nie ganz unverdächtig und ebenbürtig war. Dieser, die letzte Säule aus der napoleonischen Zeit, war eigentlich ein Widerspruch gegen die Restauration und die Reaktion und konnte, zumal um 1830, wo die Bourbonen neuerdings fielen, über Nacht stürzen. Noch lebte das eingeborene Haus Wasa wenigstens in einer Seitenlinie fort, und nur der Uneinigkeit der Mächte verdankte es Bernadotte 1815, daß er nicht einem Gustav V. weichen mußte. Und dieser Thronprätendent nahm gerade im Jahre 1829, also etwa gleichzeitig mit der Einschließung des Homunkulus in die Flasche, den Titel Prinz von Wasa wieder an. Jedenfalls war es Goethe bewußt, daß die Welt vor Überraschungen in dieser Hinsicht noch nicht sicher war, und es ist nicht unmöglich, daß er dieser Erkenntnis in seinem sibyllinischen Buche Faust andeutungsweise Ausdruck gab.

Faust träumt von Liebesglück, während Homunkulus über ihm schwebt. Napoleon mochte angesichts Oskars gleichfalls erotisch-resigniert fühlen, denn Oskars Mutter war seine erste Liebe gewesen, und ihm

war der legitime Sohn noch versagt, während sich seine Kreatur Bernadotte eines solchen schon erfreute.

Wagner muß sich von Homunkulus trennen, ebenso wie Bernadotte bis 1810 Oskar von sich lassen mußte.

Der Gedanke, dem Homunkulus eine Schwester zu geben, ist vom Dichter fallen gelassen worden; auch Oskar hat keine Geschwister gehabt.

Dies wären Modifikationen, welche die Dichtung der Geschichte näher brachten, als die Skizze beabsichtigt hatte. Der Umstand, daß der Dichter darauf verzichtete, den Homunkulus als einen historisch-geographischen Alleswisser darzustellen, trübt die Ähnlichkeit nicht, denn Oskar hat sich erst nach Goethes Tode als wissenschaftlicher Schriftsteller bethätigt.

Im übrigen freilich hat der Homunkulus der Dichtung eher Züge angenommen, welche seiner Identifikation mit Oskar II. widersprechen. Er spielt sich im Gegensatz zu dem nordentstammten und romantikentsprossenen Mephistopheles als ein Wesen auf, dessen Heimat der Süden, dessen Element die Klassik, dessen Bekanntschaft thessalische Hexen und dessen erstrebter Wirkungskreis die Pharsalischen Felder in der Walpurgisnacht sind.

Ob es nun etwas zu bedeuten hat, daß die Handschrift V. 6950 „des Satans Lustrevier" ursprünglich „nordöstlich" statt des heutigen „nordwestlich" verlegte? — Wenn die Korrektur mehr als einen Schreibfehler betraf, so macht diese Änderung der Himmelsrichtung auch einen Unterschied in dem Standpunkt des Homunkulus aus: im ersteren Falle befände er sich südwestlich, im letzteren südöstlich von der Gegend, in welcher Mephistopheles heimisch ist. Diese ist der Brocken; südwestlich von ihm befindet sich Frankreich, südöstlich Leipzig. Die beiden perpendikulären Richtungen führen also nach Groß-Paris oder nach Klein-Paris und lassen damit — zufällig oder absichtlich, ist nicht zu entscheiden — eine wenngleich nur nebensächliche und auf einem Irrtum beruhende Beziehung der Dichtung auf die Geschichte zu.

Von der „Classischen Walpurgisnacht", wie sie heute vier-, bezw. fünfgliederig vor uns liegt, sprechen die Tagebuchnotizen erst unter den Jahren 1830 und 1832. Nun erst hat der Dichter an diese Abschnitte die letzte Hand gelegt; ihre Genesis ist folgende:

Das ältere Schema von 1824 weiß noch nichts von diesen Szenen; der Entwurf sagt einfach, daß „Mephistopheles Fausts unendliche Sehnsucht nach der höchsten Schönheit" erfüllt, obgleich „Helena dem Orkus angehört, gegen welchen die Zauberkünste" Mephistos nicht verfangen; er schweigt also über die Mittel und Wege, durch welche Faust sich in den Besitz Helenas setzt.

Die datierten Handschriften dieses Teils weisen auf 1827, 1829 und 1830 zurück.

Die Hinterlassenschaften zu diesen Szenen sind unter den Nummern 99, 123.1, 123.2, 123.3, 124, 125 der Paralipomena zusammengestellt

und bilden mit dem Personenverzeichnis des kanonischen Textes sieben unter sich sehr verschiedene Auszüge aus der alten Mythologie und Geschichte. Diese unter einander zu vergleichen, wäre Sache einer besonderen Arbeit; ich muß mich darauf beschränken, sie kurz zu charakterisieren.

Paralipomenon 99, den zwanziger Jahren entstammend, weist nur 15 Namen auf; unter diesen haben nur Erichto, die Sphinxe, Greife, Sirenen, Tritonen, Nereiden und Manto im Gedicht Aufnahme gefunden. Ausgeschieden sind gleich anfangs worden: die Centauren, Chimären und Graien. Noch in späteren Entwürfen finden sich Erichthonius, Gorgonen oder Medusen, Enyo, Sibyllen und Proserpina.

Der älteste Katalog der „Classischen Walpurgisnacht" trug also ein rein mythologisches Gepräge und führte ihre Teilnehmer vorwiegend kollektivisch vor.

Paralipomenon 123 2, vom 10. Juni 1826, scheidet „Ennyo" ausdrücklich aus. Diese wird für unfähig erklärt, zur Erwerbung der Helena mitzuwirken, mit der Begründung, daß sie „häßlich und den nordischen Hexen und Vampyren nahe verwandt" sei. In der That wird Enyo als eine der Gräen genannt; zugleich aber trägt die Kriegsgöttin und Begleiterin des Ares diesen Namen; sie ist die Bellona der Römer und der Franzosen geworden. Hat nun der Dichter zwar die eine Bedeutung des doppelsinnigen Namens behufs Begründung seines Verzichts auf dessen Trägerin herangezogen, weil „in dem zweiten Theile alles auf einer höheren und edleren Stufe gefunden" würde, so legt er doch selbst nahe, die andere Bedeutung desselben ins Auge zu fassen. Diese berechtigt nun zu folgender Parallele: ebenso wie die Kriegsgöttin aus dem Spiel der Politik ausscheiden mußte, durch welches Napoleon Marte Louise gewann, ebenso mußte sie auch aus dem Spiel der Phantasie weichen, in welchem Faust um Helena warb.

Paralipomenon 123 1, vom 17. Dezember 1826, enthält außer den aus dem ersten Entwurf übernommenen noch folgende nur ihm eignende Namen: Chimären, Tragelaphe, Gryllen, Harpyen, Python, Enceladus, Pompejaner und Cäsareaner. Diese Nomenklatur beschränkt sich also nicht mehr auf die Mythologie, sondern greift schon auf die Geschichte über. Statt der uamentlichen Bezeichnung der beiden Heere sprechen Paralipomena 124 und 125 allgemein von einem „Bivouac beider Heere", welches nur durch Pharsalus und den jüngeren Pompejus örtlich und zeitlich fixiert wird. Aber auch dieser kriegerische Apparat ist von dem kanonischen Text ausgeschlossen geblieben.

Es mag nun wiederum eine persönliche Auffassung sein, wenn ich die Schlachten von Pharsalus und von Austerlitz als homologe Endglieder ähnlicher geschichtlicher Entwickelungsreihen ansehe. Daß sie in den Daten differieren (9. August, 2. Dezember) hat ebensowenig zu sagen, wie die Thatsache, daß die Walpurgisnacht und die Schlacht bei Pharsalus, welche Homunkulus zeitlich zusammenlegen wollte (Para=

lipomenon 123 1, Z. 100), Monate auseinanderliegen. Aber Taktik und Tragweite dieser beiden Schlachten entsprechen einander desto mehr: hier der Cäsar des vorersten und der des neunzehnten Jahrhunderts mit einem kleineren, plebejischeren, aber unwiderstehlichen Heere, dort Pompejus, das Werkzeug einer übermütigen Generalität von Reichtum und Adel, sowie Kaiser Franz, die Marionette seiner prahlerischen russischen Verbündeten. Hier und dort derselbe Schlachtplan: Umgehung des rechten Flügels seitens der Cäsaren und Durchbrechung des feindlichen Zentrums; hier wie dort vollständige Auflösung der geschlagenen Heere; hier wie dort blieb die römische Krone endgiltig auf dem Schlachtfelde zurück.

In späteren Entwürfen finden sich noch von dem Figurenbestand dieses die vielköpfige lernäische Schlange und die Stymphaliden.

Daß noch andere Reminiszenzen dem Dichter bei diesem Szenar vorschwebten, z. B. Shakespeares Sommernachtstraum, indem er Empusa mit einem Eselskopf auftreten lassen wollte, hat nur den Wert der Bestätigung der Thatsache und des Eingeständnisses, daß seine Gedichte sämtlich, also auch Faust, Gelegenheitsgedichte waren.

Reminiszenzen an den Nilgott im Vatikanischen Museum verdanken die Pygmäen, solchen an Gulliver und an Schiller die Kraniche ihre Aufnahme in das Gedicht. Außer diesen Rollen gingen aus diesem Entwurf die kolossalen Ameisen, die Lamien, Chiron, Thales und Anaxagoras in den kanonischen Text über. Ob letztere beiden nicht vielleicht Masken für die ausgeschiedenen Parteien Cäsars und Pompejus' und ihre naturphilosophischen Kontroversen Verschleierungen eines ernsteren Kampfes sind, möge von Berufeneren aus dem Text der Szenen erörtert werden.

In den übrigen Rollen stimmen die Paralipomena 124 (Januar 1830) und 125 (Februar 1830) im ganzen mit denen des heutigen Textes überein. Daß letzteren die Drachen und Meerpferde jener fehlen, ist nicht erheblich; daß die Najaden jener heute Nymphen heißen und der Muschelwagen der Venus nunmehr der Galatee zugeeignet ist, ist ebensowenig bedeutungsvoll. Warum der Dichter an Stelle der Kabiren von Samothrace und der Kureten und Korybanten von Creta die Psyllen und Marsen setzte, ist schwer erfindlich. Vielleicht schienen ihm letztere den Telchinen von Rhodus und den Arimaspen kongenialer als erstere. Jene drei eliminierten Genossenschaften, mysteriöse Götter- und Priestergeschlechter, mochten dem Dichter in die Gesellschaft der einäugigen Skythen, der heimtückischen Dämonen von Rhodos und der vampyrartigen Lamien weniger zu passen scheinen als die schlangenbeschwörenden Völkerschaften der Kyrenaika und Mittelitaliens.

Er wählte diese Gruppe also doch aus niederen Sphären und setzte sich damit in Widerspruch mit seinem Vorsatz, alles „auf einer höheren und edleren Stufe" zu erfassen. (Paralipomena 123 2, Z. 10.)

Der kanonische Text hat „die drei Richter" des Paralipomenon 124 fallen und überhaupt die Art und die Bedingungen der Erwerbung Helenas trotz der Fülle der Gesichte in der Classischen Walpurgisnacht unerörtert gelassen. Letztere erfüllt also diese ihre Aufgabe nicht und ist daher ein leeres Formenspiel. Die Paralipomena hatten folgende Lösungen in Aussicht gestellt:

No. 99, 16—18 sagte: „Der Hades thut sich auf, Proserpina wird angegangen. Die Beispiele von Protesilaus, Alceste und Eurydice werden angeführt. Helena selbst hat schon einmal die Erlaubnis gehabt, ins Leben zurückzukehren, um sich mit dem Achill zu verbinden, mit eingeschränkter Wohnung auf die Insel Leuce. So soll nun Helena auf den Boden von Sparta zurückkehren und als lebendig dort im Hause des Menelaus empfangen werden, und dem neuen Freyer überlassen seyn, in wie fern er auf ihren Geist und ihre empfänglichen Sinne einwirken könne."

No. 124 1, Z. 256 sagt: „Sie gelangen endlich zu dem ... Hoflager der Proserpina ... Faust als zweyter Orpheus gut aufgenommen, seine Bitte aber doch einigermaßen seltsam gefunden ... Manto führt die Begünstigung des Protesilaus, der Alceste und Eurydice umständlich vor ... die zu Thränen gerührte Königin ertheilt ihr Jawort", u. s. w. wie vorher.

No. 123 2, Z. 14 sagt: „Persephone erlaubt der Helena, wieder in Wirklichkeit zu treten, mit dem Beding, daß sie sich nirgends als auf dem eigentlichen Boden Spartas des Lebens wieder erfreuen soll ... und ... daß alles Übrige, sowie das Gewinnen ihrer Liebe, auf menschlichem Wege zugehen müsse."

No. 124 Z. 24 sagt: „Unterirdisch Reich. Verhandlung. Rede der Manto. Abschluß die drey Richter.

No. 125 Z. 29 sagt: „Proserpina verhüllt ... Vortrag. Zugeständniß."

Vergebens sucht man nach einem Grunde für den Verzicht des Dichters auf diese fünfmal skizzierte Szene, welche als Steigerung des Verlaufs gewiß den denkbar wirkungsvollsten Abschluß der Walpurgisnacht gebildet hätte. Jenen drei aus dem Orkus beurlaubten Mythengestalten die drei Habsburgerinnen gegenüberzustellen, welche schon vor Marie Louise den französisch-bourbonischen Thron geteilt hatten, nämlich Anna, Maria Theresia und Marie Antoinette, wäre wohl zu kühn. Und doch: wie Helena schließlich dem bürgerlichen Barbaren Faust, so fällte Marie Louise dem Bourgeois-Imperator Napoleon anheim; beide Frauen treten aus ihrer traditionellen Sphäre vorübergehend heraus, um wieder in dieselbe zurückzukehren.

Akt III, V. 8488—10038. Die Helenaepisode. Der Apfel spielt in der Mythologie eine seltsam verhängnisvolle Rolle. Der Volksinstinkt hat ihn, die Bibel bevormundend und präzisierend, als jene Frucht vom Baume der Erkenntnis männiglich geläufig gemacht;

die altgriechische Götter- und Heldensage hat ihn zum Anlaß des ersten Krieges gewählt. Evas Fall und Helenas Fall waren je durch eine solche Frucht bedingt. Ob sich dieser Hinweis als Belag für die urzeitliche Einheit der arischen Stämme verwerten läßt, stelle ich berufeneren Forschern anheim.

Wie nun in der althellenischen Welt die Helenaepisode aus einem Zankapfel resultierte, so ist umgekehrt in der heutigen Litteratenrepublik aus der Goetheschen Helenaepisode ein Zankapfel geworden und über dieselbe ein Streit entbrannt, wie über keine andere Partie aus der Faustdichtung.

Welche historische Deutung ich für die Figur der Helena vorgeschlagen habe, wird noch erinnerlich sein. Prüfen wir nun einmal aus der Hinterlassenschaft des Dichters heraus, welche Wandelungen diese Gestalt und ihre Erlebnisse in der Phantasie desselben durchgemacht haben.

Das Tagebuch erwähnt die Helenadichtung in den Jahren 1800, 1825, 1826 — und zwar zuletzt wiederholt — sowie 1827 als vollendet.

Briefe von 1828 und 1829 sprechen von der Classischen Walpurgisnacht als noch zu erfüllender Vorbedingung der Helenaszenen.

Gedruckt ist die Dichtung 1827/28 in der heutigen Fassung.

Schon im Jahre 1800 aber waren 265 Verse, und zwar vorwiegend solche des Eingangs der Szenenfolge, nämlich diejenigen, welche sich im kanonischen Text unter den 314 Versen bis Vers 8802 finden, vollendet, und diese sind — abgesehen von den etwa 50 interkalierten Versen — ziemlich unverändert in die endgiltige Fassung der Dichtung herübergenommen worden.

Der Tenor dieser Urskizze ist kurz dahin zusammengefaßt, daß Helena voll quälender Zweifel und düsterer Ahnungen, begleitet von ihren Dienerinnen, vor ihrem heimatlichen Palaste anlangt, diesen betritt und schaudernd wieder flieht, um in der Mitte des Chores Schutz und Trost zu finden, bald aber mit diesem durch die Erscheinung und das Keifen der heraustretenden Phorkyas neuerdings erschreckt wird. — Damit bricht das Fragment ab.

Dasselbe enthält nicht ein Wort, welches es zu Faust in irgendwelche Beziehung setzt; es mutet vielmehr als ein Gegenstück zu Iphigenies Auftrittsszene an und qualifiziert sich als solches seinem Sujet nach geradezu.

Auch die später eingeschobenen Chorstellen und Vermittelungsverse (8488, 8514—23, 8560—67, 8568, 8591—8637) bringen Helena dem Faust nicht um den geringsten Schritt näher. Umgekehrt hat auch die Ausscheidung von acht kurzen Chorzeilen, um welche der Urentwurf nach V. 8753 reicher war, keinerlei Bezug auf die Faustdichtung.

Auf diesem Grundstein also, welcher bestimmt zu sein schien, ein klassisch-heroisches Drama zu tragen, baute der Dichter nach einem

Vierteljahrhundert weiter, und zwar nach Plänen, an welche er bei der Anlage jenes Fundamentes noch nicht gedacht haben dürfte. Der zweite Teil des Faust ähnelt überhaupt einem jener Riesengebäude, welche Ruine werden, ehe sie vollendet sind, jenen Bauwerken, an welchen verschiedene Jahrhunderte, Stilarten und Geschmacksrichtungen gearbeitet haben, ohne die unvollendet gebliebenen Teile früherer Bauperioden zu ergänzen oder zu verwerten. Die fünf Akte des zweiten Teils entsprechen fünf verschiedenartig angelegten Flügeln eines großen Gebäudes, von denen jeder einzelne so eigenartig und in sich geschlossen angelegt erscheint, daß er mit seinen Nachbarbauten nicht einmal innerlich kommuniziert. Dieses Bild im einzelnen auszuführen und die einzelnen Akte mit einzelnen architektonischen Richtungen in Beziehung zu setzen, würde mich von meinem Ziele allzuweit abführen; daß der Versuch aber nicht unmöglich wäre, dafür als Beispiel der Vergleich des dritten Aktes mit einem griechischen und des fünften Aktes mit einem gothischen Gebäude. In den übrigen Akten würden Barock, Rokoko, Renaissance und Empire in verschiedenen Mischungsverhältnissen zu finden sein.

Noch fremder aber als die Fassaden stehen sich die inneren Anlagen der einzelnen Akte gegenüber; diese sind wie durch Brandmauern ohne Thüren von einander geschieden; man kann aus einem Akt in der Regel nicht unmittelbar in den nächsten gelangen, man muß vielmehr aus jedem Komplex erst wieder hinaus, wenn man den nächsten besuchen will. Es ist eine Einrichtung wie in den modernen Kriegsschiffen mit ihren wasserdichten Kompartiments, welche mit einander nur über das gemeinsame Deck hinweg in Verbindung stehen.

Die in obigen Vergleichen angedeutete Beziehungs- und Verbindungslosigkeit zwischen den Akten macht sich besonders an dem dritten im Verhältnis zu den vorhergehenden und den folgenden geltend, und zwar um so entschiedener, als der Dichter ursprünglich einen ausgesprocheneren Zusammenhang dieses Dichtungsgebildes mit seinem Vorgänger im Sinne gehabt hatte.

Die Probe von 1800 läßt eine innere Beziehung zur Faustdichtung aus ihrem Wortlaut heraus zwar überhaupt noch nicht erkennen, aber äußerlich wenigstens ist diese Einleitung der Helenaepisode später unter der Aufschrift „Helena im Mittelalter. Satyr-Drama. Episode zu Faust“ an die Faustdichtung angelehnt worden. Eine noch spätere Handschrift führt denselben Titel mit der Variante „Satyroma“.

In innerem Kontakt mit der Faustgenesis steht die Helenaepisode — wie z. T. schon vorerwähnt — in verschiedenen Paralipomenis. Die Skizze unter No. 63 versprach, mit Umgehung der Classischen Walpurgisnacht, dem Phantom der Helena, wie es der Hofgesellschaft erschienen war, „durch einen magischen Ring die Körperlichkeit wiederzugeben“ und sie so in Fausts Bannkreis zu fesseln. Echt märchenhaft wie dieses Mittel der Vereinigung war auch dasjenige ihrer Trennung

gedacht: die über den Tod ihres Sohnes (welcher beiläufig hier noch nicht Euphorion heißt) verzweifelte Mutter streift, als sie die Hände ringt, versehentlich den Zauberring ab und vergeht in Nichts.

Paralipomenon 99, 16–18 plante eine Wiederauferstehung der Helena nach den Motiven des Orpheus in der Unterwelt und befaßte sich mit der nachmaligen Lösung des Bundes zwischen Faust und der Heraufbeschworenen, sowie mit den Konsequenzen dieses Bundes noch gar nicht.

Paralipomenon 123.1 giebt unter der Bezeichnung „klassisch-romantisch-phantasmagorisches Zwischenspiel zu Faust" zunächst einen andern und weiteren Umriß der Classischen Walpurgisnacht und führt dann Manto als Fürsprecherin Fausts vor dem Throne Proserpinas ein, welche Helena unter Assistenz der drei Richter und unter der Bedingung ihrer Lokalisierung auf Sparta der Oberwelt und Faust wiedergiebt; auch diese Skizze erledigt nur die Bedingungen der Wiederbelebung Helenas und läßt ihre weiteren Schicksale dahingestellt.

Eine andere Skizze aus demselben Jahre (1826) unter No. 123.2, überschrieben „klassisch-romantische Phantasmagorie, Zwischenspiel zu Faust", nimmt, ohne sich über die speziellen Mittel zu äußern, die Hilfe der dämonischen Sibyllen in Anspruch, um Helena der Persephone für ihre Wiederbeseelung auf dem Boden Spartas und durch Fausts Liebe abzuringen, nimmt aber über das fernere Werden und Vergehen dieses Bundes ausdrücklich geheimnisvolle Verschwiegenheit für sich in Anspruch.

Paralipomenon 157, vom 18. Juni 1830, bietet einen mit No. 123.1 ziemlich kongruenten Entwurf zu einer einleitenden Orkusszene, welche wiederum Manto und Präzedenzfälle zur Bewerkstelligung der Beschwörung Helenas in das Auge faßt.

Das Medium des wiederbelebenden Zauberringes wird noch in den Nummern 162, 165 und 166 der Paralipomena im Auge behalten.

Von allen diesen Vorsätzen hat der heutige Text keinen verwertet. Die Helenaepisode schließt sich weder an die Pantomime „Raub der Helena" noch an die Vorgänge der Classischen Walpurgisnacht nach kausalen Gesetzen organisch an, sondern beginnt ex abrupto, indem sie der Phantasie des Lesers überläßt, sich auszumalen, mit welchen Mitteln und unter welchen Bedingungen Helena in das Leben zurückgerufen worden sein mag. Die Beschwörung Helenas bei Persephone geht diesmal ebenso in der Versenkung und dem Publikum unsichtbar vor sich, wie die Citierung ihres Schattens bei den Müttern. Wir erfahren aus der Weisung nach V. 7494 nur, daß sie unternommen wird, nicht aber auch, wie sie bewerkstelligt wird.

Warum hat der Dichter uns eine dramatisch zweifellos hochwirksame Szene Faust in der Unterwelt vorenthalten? Hat dem greisen Goethe die Gestaltungskraft für dieselbe versagt? Ist ihm die Katabasis eines sterblichen Menschen und seine Wiederkehr aus dem Totenreiche

blasphemisch erschienen, weil sie wie eine Doppelgängerschaft mit dem Einen ausgesehen hätte, von welchem das Apostolikum lehrt: „niedergefahren zur Hölle, am dritten Tage wieder auferstanden von den Toten“? Oder wird die Berufung Helenas an Fausts Seite ebenso durch Prokuration vollzogen, wie es mit derjenigen Marie Louisens an Napoleons Seite geschah, und hat diese Formalität darum an sich kein Interesse? In der That tritt ja Helena dem Faust im dritten Akte trotz aller folgenden Vertraulichkeit als Fremde entgegen und mit dem Bewußtsein, in ihm einen Unbekannten zum ersten Male zu sehen, ebenso wie Marie Louise, obgleich bereits Napoleons in absentia angetraute Gemahlin, mit diesem erst in Courcelles bezw. Compiegne ihre erste Zusammenkunft hatte.

Diese Entwickelungen der beiden Romane, des poetischen und des politischen, sind aber zu gleichartig, als daß der vorsichtige Dichter die seinige mit derjenigen der Geschichte absichtlich in Einklang gebracht haben dürfte, hat er doch vielmehr an dem Charakter der Helena eine Retouche durchgeführt, welche diese ihrem geschichtlichen Gegenbilde völlig unähnlich machte. Die bewegte Vergangenheit Helenas wird geradezu geflissentlich von Phorkyas enthüllt, wogegen die in fast klösterlicher Zucht herangewachsene Kaisertochter jener aus allen möglichen Mythologieen zusammengetragenen Skandalchronik gegenüber ein reines, unbeschriebenes Blatt vorstellt, auf welchem selbst der Name Neipperg aller Wahrscheinlichkeit nach noch nicht stand.

Gerade die Liste der Liebschaften Helenas ist wahrscheinlich jüngsten Datums im ganzen dritten Akt; das ohnehin späte Paralipomenon 162 hatte für Phorkyas eher die umgekehrte Praxis vorgesehen, denn es sagt von ihr: „schmeichelt sich ein“, und weist vielmehr dem Chor die „Erinnerung an die vielen Liebhaber und Zufälle“ zu, welche dieser, als Helenas Gefolge, sicher nicht in vorwurfsvoller Absicht auf das Tapet gebracht haben würde.

Das folgende Paralipomenon (163) giebt allerdings schon einen gedrängten Katalog der aufeinanderfolgenden Amouren Helenas.

Die Phorkyasreden aus dem Nachlaß unter den Nummern 172 bis 174 nehmen zwar einen leisen Anlauf gegen Helenas Vorleben, klingen aber immer noch eher wie Komplimente als wie Invektiven.

Statt dessen bietet der heutige Text (V. 8845 — 8881) ein Sündenregister, welches Helena zu einer Hetäre stempelt, und auf Grund dessen jedem andern als Faust das Verlangen nach einer durch so viele Hände gegangenen Geliebten vergehen möchte.

Weshalb hat der Dichter Helenas Antecedenzien nun so schwarz in grau gemalt, da er doch für seine angeblichen Zwecke, „alles auf einer höheren und edleren Stufe“ (Paralipomenon 123. 2) zu zeigen und „ein Verhältnis“ darzustellen, „das in freyer Kunst-Region hervortritt und auf höhere Ansichten hindeutet“ und jenes erste „durch einen Hauch von oben, der sich zu dem natürlichen Gefühl des Guten und

Rechten gesellt, für die Ewigkeit" retten soll, entschieden lauterere Prinzipien und Träger derselben bedurfte, als das selbst bei ihrer Schuld so unschuldig anmutende Gretchen?

Oder sollte Phorkyas der Helena durch diese Übersicht ihrer Liebschaften diejenige Furcht vor Menelas' Rache einflößen, welche sie in Fausts Armen eine rettende Zuflucht zu suchen trieb? Das wäre ein seltsam verfehltes Mittel, denn Helena hätte diesen Schreckschüssen nur entgegenzuhalten brauchen, daß Menelas vor seiner Ehe mit ihr davon wohl gewußt habe, daß Theseus sie entführt und daß sie Patroklus ihre Zuneigung geschenkt habe; und was die späteren Vorkommnisse anbetreffe, so habe Paris sie mit Gewalt geraubt, so habe sie des Deiphobos' Frevel selbst gesühnt, indem sie ihn dem Menelas überlieferte, und endlich sei Achilles nur als Geist mit ihr in Berührung gekommen.

Statt jene Anklagen auf diese einfache Weise zu entkräften, läßt Helene sie klagend über sich ergehen und nimmt zuletzt zu einer Ohnmacht ihre Zuflucht; Phorkyas behält also Recht, und der Dichter spricht seine Heroine schuldig.

Diese Helena also, welche mit dem Makel eines Lais, Thais u. ä. Buhlerinnen behaftet vor uns steht, soll nach der gangbaren litterarhistorischen Auslegung die Verkörperung der höchsten, reinsten, klassischen Schönheit sein; — zugegeben, aber höchstens in parodistischem Sinne. Oder aber Goethe hat der Romantik, welche in Fausts Verkörperung mit dieser Vertreterin der edelsten Klassizität einen Bund eingehen sollte, eins seiner boshaftesten Schnippchen geschlagen.

Aber diese Helena ist auch nicht Marie Louise, sondern höchstens ihr satirisches Zerrbild, bei dessen Ausführung dem Dichter ein unbekannter Faktor die Hand geführt hat. Mag es Vorsicht gewesen sein, welche ihm riet, Helena der Marie Louise möglichst unähnlich zu machen; mag es eine versteckte Polemik gegen die Kaiserin gewesen sein, welche sich so leicht und so bald von Napoleon trennte, um mit ihrem Oberhofmeister und der Herzogskrone von Parma fürlieb zu nehmen?

Gleichviel: ein Vexierbild scheint Helene haben werden zu sollen. Dafür sprechen zwei in humoristisch-parodistischem Tone gehaltene Bruchstücke zu dieser Szene, welche unter No. 158 und 176 bei Seite gestellt worden sind und dort eingesehen werden mögen. In diesen beiden Stellen wird die Form und Anlage dieser Dichtung vom Dichter mit Selbstironie betrachtet: Faust macht sich anheischig, „noch andres Babylonisches schülerhaft" auszuführen, und nennt die Trimeter „ernste langgeschwänzte Zeilen," so daß ihn selbst M (Manto? Mephistopheles?) warnen muß, „nicht zu spaßen, wenn sich der Orkus öffnen will". Ferner findet Mephistopheles Euphorions Werden und Wachsen „noch toller als auf der britischen Bühne", ist darauf gefaßt, daß man „dahinter wohl Mysterien wittern werde, vielleicht wohl gar Mysti-

fikationen, indisches und auch ägyptisches", und sieht des „tiefen Sinnes der neueren Symbolik treuen Schüler" als Ausleger schon voraus.

Hier also hat der Dichter sein Vorgefühl in klare, wenngleich später widerrufene Worte gefaßt, daß die Helenaepisode zu Auslegungen ihres tieferen Sinnes geradezu herausfordere, und wenn er sich auch über diejenigen lustig macht, welcher „indisches und ägyptisches etymologisch hin und her bewegen" werden, so hat er doch gerade damit die Erinnerung an Napoleon nahegelegt, welcher Ägypten und Indien politisch „zusammenzubrauen" versucht hatte und noch 1812 über Rußland hin zu erreichen strebte, was ihm 1799 über die Levante hin nicht geglückt war.

Der kanonische Text stellt Faust als Führer germanischer Heerscharen dar; Paralipomenon 164 spricht von einem „nördlichen Einfall der Gallier", und zwar an einer Stelle und in einer Verbindung, welche Fausts Erscheinen vorausgehen muß, so daß ich nirgends ein Verbot erblicken kann, an Faust als Führer jener Gallier zu denken.

Unter den Rätseln, welche die Paralipomena sonst noch aufgeben, hebe ich folgende heraus:

No. 166: H(elena). Frage nach dem Reim.
F(aust). Einklang Nationalität.

Was Goethe damit gemeint haben mag, wird wohl ewig dunkel bleiben; denn daß ein Reim auf Helena selbst gemeint sei, daß dieser eine Nationalität bezeichnen solle und etwa Korsika sei, scheint mir selbst eine thörichte Spielerei.

No. 167 enthält folgende Worte ohne Satzzeichen: „Phorkyas Nachricht Entbindung Sohn Chor Geburt des Merkur", deren Voraussetzung bereits eine „Annäherung an Faust als Rittersfrau" ist. Ich vermag auch hier nicht ausfindig zu machen, was der Name des Götterherolds mit dem Sohne Fausts und Helenas zu thun hat.

No. 175 enthält die Wechselrede:

Faust. Peloponnes den ganzen unterwarf ich Dir.
Helena. Was nennst du mir ein völlig unbekanntes Land? —

welche mit Fausts Worten abbricht: „Du geleitst . . .", die sich unschwer und unzweifelhaft ergänzen lassen: „. . . mich hinein."

Auch Marie Louise geleitete Napoleon an jenem 27. März in ein ihr völlig unbekanntes Land. Doch ist diese Beziehung zu unerheblich und wohl nur zufällg.

Der heutige Text bedarf nur mehr in seiner zweiten Hälfte einige Bemerkungen. Unter den Wappenfarben nennt Phorkyas V. 9041 gold und schwarz, sowie silbern, blau und rot, was zutreffenderweise einerseits die Landesfarben von Österreich, andrerseits diejenigen von Frankreich und zwar gerade seit der Revolution, sowie eigentlich richtig in dieser Reihenfolge, sind.

Die Art, wie Faust Helena mit Geschenken überschüttet, erinnert lebhaft an die maßlose Freigebigkeit Napoleons gegen Marie Louise;

aus der Beute besiegter Völker stammten beide Geschmeidesammlungen. Im übrigen freilich ist es ein gemeinsamer Zug aller Liebhaber, den Gegenstand ihrer Neigung zu beschenken.

Der Plan, nach welchem Faust den Peloponnes verteilt, ist vermutlich ein rein willkürliches Phantasiestück; es macht darum auch schwerlich einen bedeutsamen Unterschied aus, daß Paralipomenon 166 den Gothen Argos bestimmte, während ihnen der heutige Text Achaia zuerteilt, noch auch, daß jener Entwurf den Normannen Mantinea zuwies, während sie endgiltig Argolis erhielten. Jedenfalls scheint es mir ein aussichtsloses Unterfangen, die nach der ersten oder nach der zweiten Länderverteilung konstruierte Stammeskarte Moreas auf Europa selbst oder auf ein Land desselben, sei es nun Deutschland oder Frankreich, zu projizieren. Der Mangel einer festen Hauptstadt, in welcher man Sparta fixieren könnte, vereitelt diesen Versuch für das mittelalterliche Deutschland überhaupt. Wenn wir aber Sparta und Paris decken wollten, so sträubt sich die poetische Gruppierung mehrerer Stämme, mindestens aber der Sachsen, gegen ihre historische Anordnung. Wien kann aus geographischen, Berlin aus zeitlichen Rücksichten nicht in Frage kommmen. Auch der wortspielerische Gedanke, den Wohnsitz der Franken etwa nach Frankfurt, denjenigen der Gothen nach Gotha zu verlegen und daraufhin etwa Weimar als jenes Sparta ansprechen zu wollen, führt zu keinem Resultate, da sich die übrigen Völkerschaften nach Goethescher Verteilung diesem Schema nicht einordnen lassen. Wiederum paßt zwar die Lokalisierung der Gothen, Franken und Germanen auf Achaja, Elis und Corinth der Reihenfolge nach auf die Wohnsitze der Spanier, Franzosen und Deutschen im heutigen Europa, doch widersetzen sich dieser Identifikation die Normanen und die Sachsen auf Grund ihrer Landlose Argos und Messene. Kurzum, der Länderverteilung (V. 9466—77) scheint die Absicht einer Parallele zur Geschichte nicht innezuwohnen. Endlich ist es wohl auch vergebene Mühe, für die Goethesche Verteilung der Völkerschaften über Morea in den Stellungen der philhellenischen Freischaren zur Zeit des griechischen Befreiungskrieges einen Anhalt zu suchen.

Daß aber diese Bewegung und ihre Seele, Byron, auf die Gestaltung dieser Szene von Einfluß war, wird nicht geleugnet werden, da sie dem Dichter zeitlich zu nahe lag und ihn um Byrons willen persönlich zu nahe anging, um ignoriert zu werden. Diese Partie der Faustdichtung qualifiziert sich also als eine in nuce politische. Sollte nun Goethe, welcher im Faust an den Freiheitskämpfen der Griechen Interesse gezeigt hat, für diejenigen seiner Landsleute nichts übrig gehabt haben?

Dem Euphorion war ursprünglich ein anderes Wesen und Schicksal zugedacht gewesen, als es die Verse 9695—9906 opernhaft und balletartig darstellen.

Darüber läßt sich Paralipomenon 63 vernehmen etwa wie folgt: „Ein altes Schloß, dessen Besitzer in Palästina Krieg führt, dessen

Kastellan aber ein Zauberer ist, soll der Wohnsitz des neuen Paris werden. Helena .... glaubt soeben von Troja zu kommen und in Sparta einzutreffen .... Faust tritt auf .... als deutscher Ritter. Sie findet ihn abscheulich, allein da er zu schmeicheln weiß, so findet sie sich nach und nach in ihn, und er wird der Nachfolger so mancher Heroen und Halbgötter. Ein Sohn entspringt aus dieser Verbindung, der, sobald er auf die Welt kommt, tanzt, singt und mit Fechterstreichen die Luft teilt. Nun muß man wissen, daß das Schloß mit einer Zaubergrenze umzogen ist, innerhalb welcher allein diese Halbwirklichkeiten gedeihen können. Der immer zunehmende Knabe macht der Mutter viel Freude. Es ist ihm alles erlaubt, nur verboten, über einen gewissen Bach zu gehen. Eines Festtags aber hört er drüben Musik und sieht die Landleute und Soldaten tanzen. Er überschreitet die Linie, mischt sich unter sie und bekommt Händel, verwundet viele, wird aber zuletzt durch ein geweihtes Schwert erschlagen. Der Zauberer Kastellan rettet den Leichnam. Die Mutter ist untröstlich, und indem Helena in Verzweiflung die Hände ringt, streift sie den Ring ab und fällt Faust in die Arme, der aber nur ihr leeres Kleid umfaßt. Mutter und Sohn sind verschwunden. Mephistopheles .... sucht seinen Freund zu trösten und ihm Lust zum Besitz einzuflößen. Der Schloßherr ist in Palästina umgekommen; Mönche wollen sich der Güter bemächtigen; ihre Segensprüche heben den Zauberkreis auf; Faust .... führt Krieg mit den Mönchen, rächt den Tod seines Sohnes und gewinnt große Güter."

Diese Skizze der Urgestalt der Helena-Euphoriondichtung, bestimmt für Wahrheit und Dichtung und 1824 niedergeschrieben, ist also von der späteren Dichtung in mehr als einem Punkte verlassen worden. Am wenigsten ist daraus wohl in die Gestalt Euphorions übernommen worden: aus dem Fechter, welcher einen tragischen Tod im Kampfe findet, ist der bekannte sylphenähnliche Tändler und Springer geworden, welcher sein Eintagsleben durch einen Sturz beschließt.

Sollte Euphorion Byron bedeuten, so wäre ihm derjenige der Skizze immer noch ähnlicher gewesen als derjenige der Dichtung, denn Byron ist, trotzdem er nicht auf dem Schlachtfelde gefallen ist, dennoch einen Heldentod gestorben gleichsam mit den Waffen in der Hand. Wie jener Euphorion nicht einem gewöhnlichen Schwert erlag, so fiel auch Byron nicht menschlicher Gewalt zum Opfer, vielmehr wurde er dahingerafft wie Achill durch den Pfeil Apollos.

Auch in diesem Falle also hat sich der Dichter der wirkungsvolleren Gestaltung der Situation zu gunsten einer fast nichtssagenden begeben, obgleich Byron, wenn er wirklich unter der Maske Euphorions gedacht war, seinem Charakter und Schicksal nach jene heroisch-dramatische Katastrophe doch geradezu forderte. Statt in jenem tragischen Konflikt verläuft die Euphorionszene in lyrisch-sentimentaler Weise. Sie erweckt weder Furcht noch Mitleid, sondern höchstens — Kopfschütteln über die

allzu nachsichtigen und sträflich fahrlässigen Eltern, welche ihren Wildfang nicht zu zügeln wagen.

Dem in Chören ausklingenden Schluß des Aktes vermag ich eine Bedeutung sachlichen Charakters überhaupt nicht abzugewinnen.

Die Varianten, welche noch nachzutragen wären, sind m. E. unausgiebig.

Akt IV hat schon von früheren Auslegern stellenweise die geschichtliche Deutung erfahren, welche ich als einheitlich und durchgehend für das ganze Werk nachzuweisen versucht habe. Schon und selbst Düntzer hat darauf aufmerksam gemacht, daß dem Dichter bei der Beschreibung der Hauptstadt (V. 10137—54) Paris vorgeschwebt habe, daß das Urbild des V. 10160—75 beschriebenen Lustschlosses und seines Parkes das Versailles Ludwigs XV. sei, daß Fausts Ansichten von dem Wesen eines wahrhaft großen Herrschers von Napoleon abstrahiert seien, „der in jedem Augenblicke derselbe, immer in seinem Elemente, jedem Augenblicke und jedem Zustande gewachsen war,“ und daß Goethe selbst die Deroute eines Heeres durch Regenmassen und Ueberschwemmungen auf dem Zuge in die Champagne beobachtet habe.

Nun lehrt die Mathematik, daß Figuren, welche sich in einer gewissen Anzahl homologer Stücke decken, überhaupt kongruent sind; versuchen wir auf Grund jener gemeinsamen Punkte im Schicksal Fausts und Napoleons, welche übrigens von vornherein leicht um einige weitere vermehrt werden könnten, die Identität des vierten Aktes mit einem Ausschnitt aus der Zeitgeschichte Goethes zu erweisen.

Ich habe oben vorgeschlagen, in dem „Kaiser“ des Dramas den französischen König, d. h. gleichsam dessen Abstraktion aus der ganzen Reihe der Könige Frankreichs von Ludwig XIV. an bis zu Karl X. zu sehen, wozu mich neuerdings die vorerwähnten Anspielungen auf französische Örtlichkeiten und Zustände berechtigt und bestärkt haben. Dann dürften sich folgende Umrisse dieses Teils der Geschichte und der Dichtnng als Parallelen zwischen dem Strahlenbündel eines gemeinsamen Gesichtspunktes erweisen.

Der „Kaiser“ ist in Not durch einen Bürgerkrieg, welcher von denen geschürt und geführt wird, die ihn einst „Oheim, Vetter, Bruder nannten“ (V. 10376). Einen deutschen Kaiser, welcher dieses Schicksal von „falschen Anverwandten“ erfuhr, kennt die Geschichte der Habsburger weder zur Zeit Fausts noch zur Zeit Goethes, denn Moritz von Sachsen war nicht mit Karl V. blutsverwandt; andre Antagonieen, wie z. B. der Bruderzwist zwischen Rudolf II. und Matthias können wegen zeitlicher Diskordanz nicht in Betracht kommen.

Dagegen ist gerade das Königtum in Frankreich zur Zeit der großen Revolution durch seine Agnaten verraten, kompromittiert und untergraben worden: ein Philipp Egalité, ci-devant Herzog von Orleans und Vetter Ludwigs XVI., welcher am 17. Januar 1793 „aus Pflicht und Überzeugung für den Tod“ des Königs stimmte, ist

ein Gegenkönig, wie seinesgleichen nur noch die Geschichte orientalischer Staaten aufweist. Es heißt diesem Charakter wohl nicht zu nahe treten, wenn man ihm die Absicht unterschiebt, die ältere Linie seines Hauses auszurotten, um den Thron für seine jüngere Linie zu erschleichen; die Geschichte stimmt zu dieser Vermutung, denn der Bürgerkönig Ludwig Philipp war Egalités Sohn. Auch hat das herausfordernde Auftreten der Emigranten, an ihrer Spitze des Herzogs von Artois, in Deutschland dem zurückgebliebenen König mehr geschadet als irgend einer seiner eigenen Mißgriffe oder die Sünde seiner Väter, gab doch gerade dieses der Revolutionspartei den Vorwand, den König zum Kriege gegen die Emigranten und ihre Beschützer zu zwingen, ihm aus seinen Beziehungen zu jenen die Anklage wegen Vaterlandsverrats zu schmieden und aus den Verteidigern des angeblich bedrohten Landes die Schergen des angeblich verräterischen Königs heranzubilden.

Die französische ist wie jede Revolution nicht ein Kampf des königlichen Einzelwesens mit der Masse um sein Leben und seine Macht gewesen, sondern ein Ringen zweier entgegengesetzten Prinzipien. Als sich Ludwig XVI. unfähig erwies, seine Prärogative ungeschmälert zu erhalten, weil er selbst in die Gewalt der Widersacher dieser Vorrechte geraten, und damit aus der Prinzipienfrage eine Personenfrage geworden war, da nahmen sich die in Sicherheit befindlichen Wardeine des Monarchismus desselben mit unnachgiebigster Konsequenz an, und je mehr sie das Prinzip stützten, desto mehr gefährdeten sie die preisgegebene Person seines Trägers. So fiel Ludwig XVI., ein Opfer mehr seiner besten Freunde, vor denen ihn der Himmel hätte schützen sollen, als der Rache für die Frevel seiner Vorfahren.

Und gleichwohl hat das royalistische Prinzip noch mehrmals bewiesen, daß es mit dieser Politik, welche die Person des Königs der Idee des Königtums zuliebe auf das Spiel setzte, Recht gehabt hat. Zwei Ludwigs mußten als Märtyrer jenes fanatisch verteidigten Royalismus sterben, um ihn seinen Verteidigern sain et sauf hinterlassen zu können, jenen Verteidigern, welche royalistischer waren als der Roi selbst, und welche es bis zu dem Extrem waren, daß sie über die Leichen ihrer Erblasser hinweg das völlig restituierte Erbe mit dem stolzen Wort antreten konnten: Il n'y a rien changé en France. Gewiß eine bis in die letzten Konsequenzen getriebene Ausbeutung des Grundgedankens des französischen Königtums: Le roi ne meurt pas.

Für mich bedeutet also der „Kaiser" den französischen König, nicht als Person, sondern als Typus, ebenso wie der Scholar und Baccalaureus mir als zwei Erscheinungsweisen oder -phasen desselben geschichtlich von mehreren Nachfolgern getragenen und vertretenen Prinzips galt.

Diesem Königtum haben nun Napoleon und Talleyrand im Grunde genommen ebenso die Geschäfte besorgt, wie Faust und Mephistopheles

es für den „Kaiser" thun; und als sie ihre Schuldigkeit gethan hatten, konnten sie gehen — von der Weltbühne, wie von der Schaubühne. Napoleon und Faust hatten die Arbeit gethan, die Bourbonen und der „Kaiser" heimsten den Lohn ein. Ihnen selbst unmerklich wirkten diese beiden revolutionär und reformatorisch angelegten Faktoren im Getriebe des historischen, beziehentlich des poetischen Geschehens reaktionär. Faust rettet einem prahlerischen Schwächling, dem Spielball der Aristokratie und des Klerus, den Thron im Kampfe gegen eine — nach allem, was wir von diesem Kaiser bereits wissen — berechtigte Erhebung. Als Grund dieses Aufstandes darf wohl neben dieser sattsam gezeichneten Günstlingswirtschaft das verrottete Bankerottiersystem angesehen werden, dessen intellektueller Urheber Faust durch die mephistophelische Erfindung der Assignaten selbst war. Es ist mir also unbegreiflich, wie man in dem Faust des vierten Aktes den Helden der Schlacht verherrlichen kann: der Fluch der bösen That, die fortzeugend Böses gebären muß, verflicht ihn in diesen Kampf der Ungerechtigkeit gegen die Unzufriedenheit, den er durch Gaukeleien entscheidet, wie er ihn durch Gaukeleien heraufbeschworen hat — denn ich mache Faust als Herrn für alles haftbar, was er durch seinen Diener Mephistopheles zuläßt oder veranlaßt. Schlecht wie der Zweck des Kampfes, so schlecht sind auch die Mittel desselben — und entsprechend ist auch der Lohn: Undank, Verbannung und Interdikt erntet Faust von seiten derer, welche ihm die Rettung verdanken. Dieses Verfahren scheint jedoch der Staatsraison der Capetinger entsprochen zu haben, denn Karl VII. hat Jeanne d'Arc ihre rettenden Heldenthaten noch ärger entgelten lassen. Es erinnert auch an die Vergeltung, welche Ferdinand II. Wallenstein zu teil werden ließ, aus dessen Geschichte der Dichter einige Züge für Faust entlehnt haben dürfte, so auch das Magisch-Dämonische der Erscheinung und den Wunsch der Herrschaft über den Meeresstrand.

Cäsar, Wallenstein, Napoleon — ein tragisches Dreiblatt, Beweise für die alte Wahrheit, daß die Militärdiktatur immer die letzte Etappe für die zurückkehrende Tyrannis ist, Sühnopfer in dem Frieden abgewirtschafteter Republiken mit der neuerstarkten Monarchie.

Auch Napoleon hat, indem er den gallischen Taumel, welcher seine Fesseln gesprengt hatte, durch ausgiebige Aderlässe dämpfte, eigentlich nur den Boden für das wiederkommende Königtum bereitet; er hat das französische Volk für das in der Revolution vergossene Blut tausendmal mehr bluten lassen; er hat den gestürzten Thron wieder aufgerichtet und darauf Probe gesessen; kurz, er hat die Bourbonen an den Franzosen furchtbarer gerächt, als jene selbst es gewollt oder gekonnt hätten. Die von ihm erfundene Gloire war — und ist bis heute — das Restitutionsfluid, welches die abgehetzte und halbtot geschröpfte „große Nation" immer wieder auf die Beine brachte.

Fassen wir also den „Kaiser" vor und nach der Schlacht als den Roi, gleichgültig unter welcher Nummer des erbeigentümlichen Namens,

vielmehr als Typus, so ist sein „Gegenkaiser“ samt seinen Bundesgenossen das vielköpfige Deutschland, welches sich zum Retter der königlichen Person aufwarf und statt ihrer um den Preis vielfältiger eigner Schmach das königliche Prinzip und die Legitimität der Bourbonen — beides Talleyrandsche Schlagworte — rettete. In den Napoleonischen Kriegen sind schließlich — so paradox es klingen mag — doch allein und ohne Kosten und Mühe die Bourbonen siegreich geblieben.

Aber weit entfernt, seine Bundesgenossen für die um seinetwillen gehabten Kosten und Mühen freiwillig entschädigen zu wollen, hat der mit ihrer Hilfe restaurierte Bourbonismus es als Vergewaltigung verschrieen, daß jene überhaupt auf etwas Reales Anspruch erhoben und nicht mit dem erhebenden Bewußtsein der guten That und der erfüllten Pflicht gegen die gerechte Sache fürlieb nahmen — ganz wie die heutigen Franzosen seit fünfundzwanzig Jahren die Idiosynkrasie hegen, daß sie für den letzten Krieg, der doch eigentlich Napoleons III. Privatsache gewesen sei, mit Elsaß-Lothringen nicht hätten haftbar gemacht werden dürfen.

Mit solcher jesuitischen Logik rechtfertigten die Bourbonen ihren Undank und ihre Feindseligkeit gegen die Mächte, welchen sie ihre Rehabilitierung verdankten; sowie sie aus den Emigranten wieder die Regenten geworden waren, waren ihre Helfershelfer ihre Gegner geworden. Diese alte Praxis scheint die allerchristlichste Dynastie der Politik der Stellvertreter Christi im Mittelalter abgelauscht zu haben, welche auch stets, sobald sie mit deutschkaiserlicher Hilfe aus Gegenpäpsten eigentliche Päpste geworden waren, schleunigst in das feindliche Lager übergingen und ihren Dank mit Bannstrahlen zu quittieren pflegten — ganz wie der Erzbischof es V. 11036 Faust droht.

So war es im Zeitalter der Guelfen und der Ghibellinen Brauch, und diese erwähnt das Gedicht — nun zum zweiten Male — gerade in dieser Szene (V. 10772). Es liegen nun freilich keinerlei Indizien vor, daß der Dichter diese Gedankengänge mit ihren Verschiebungen und Verschlingungen der Personen und der Verhältnisse durchlaufen und festgehalten habe; aber, einmal von der Parallele bis hierher leidlich durch das Labyrinth geführt und den Ausgang vor Augen, können wir den Vergleich Fausts und Napoleons wohl auch in dieser Phase ihrer Entwickelungen halten.

In dem Maße nämlich, wie sich unsre Wanderung durch die lichtlosen Irrgänge des Faust an dem Ariadnefaden der Geschichte dem Ziele nähert, fällt von dorther ein verblendendes Helldunkel auf unsern Weg, welches die Perspektive verschiebt und verschleiert; dieses täuschende Zwielicht des Zweifels zu bannen, fasse ich das Vorgesagte nochmals zu folgendem Umriß zusammen.

Der „Kaiser“ ist durch schlechte Finanz- und Privilegienwirtschaft zu gunsten des Adels und der Geistlichkeit in einen Bürgerkrieg verwickelt worden — wie Ludwig XVI. zufolge gleicher Fehler seiner Vorfahren.

Die Revolution gipfelt in einem Gegenkönigtum aus dem Kreise der nächsten Verwandten des „Kaisers" und hat einen auswärtigen Krieg im Gefolge.

Ludwigs XVI. Brüder und Schwäger frondierten in dieser Weise, die einen, um ihre Ansprüche auf die unverkürzte königliche Prärogative unter Protest geltend zu machen, die andern, um zum Dank für ihre Hilfe die Gebiete wieder einzubringen, um welche ihr Reich unter Ludwig XIV. geschmälert worden war.

In diesem Kriege verliert der Herrscher den Kopf — im Gedicht bildlich, in der Geschichte wirklich. Die Verschiedenartigkeit des Verlustes bedingt hier eine Gabelung der Entwickelungsreihen der Dichtung und der Thatsachen: Der „Kaiser" findet als dieselbe Person, der König nur als derselbe Typus wieder Verwendung, nachdem andere — beiden im Grunde genommen unwillkommene — Helfer Bürger- und Grenzkrieg in mehr oder minder übernatürlicher Weise niedergeschlagen haben.

Diese Helfer sind je ein Stratege und ein Diplomat. Daß Napoleon mehr als Faust der Feind des alten Regentenhauses ist, ist eine unvermeidliche Folge jener Spaltung des Geschehens in eine doppelte Entwickelungsreihe; Freunde des alten Regimes sind sie beide, mehr als ihnen gut war, gewesen: Faust konnte sich von seiten eines solchen „Kaisers" voller Falschheit und Schwäche keines vollen Dankes versehen, und Napoleon mußte wissen, daß er in dem Augenblicke, da er einen gestürzten Thron — wenngleich unter anderem Namen — aufrichtete und eine Ehe auf dem alten Heiratsmarkte der Bourbonen suchte, damit die Ansprüche seiner Hintermänner zugleich anerkannte und verletzte und ihnen damit doppelt Recht gab, ihn entgelten zu lassen, was die Verhältnisse ihnen angethan hatten.

Wie also Faust bewußt für den „Kaiser" als Person, so hat Napoleon unbewußt für den König als Prinzip gekämpft, indem er seine Gegenkaiser — von Österreich und von Rußland — zu überwinden suchte.

Anknüpfend an meine Notiz über die drei Gewaltigen auf Seite 62 meiner kleinen Arbeit und die Marketenderin darf ich es nun wohl dahingestellt sein lassen, mit welchen politischen Faktoren diese mythisch-biblischen Gestalten identifiziert werden sollen. Ihre Art, mit Faust zu kämpfen und auf eigene Faust zu rauben, qualifiziert sie m. E. als jene Raubstaaten im Westen Deutschlands, welche die gleiche Praxis befolgten, und ihnen gesellt sich als Eilebeute der Kirchenstaat würdig bei.

Es ist nun doch — dies zum Schluß und zur Stütze meiner Theorie auch für den vierten Akt — bezeichnend, daß Faust in der Schlußszene desselben gar nicht mehr auftritt, ja gleich Mephistopheles nicht einmal namentlich erwähnt wird. Die Erinnerung an ihn ist in dem neugefestigten „Kaiserreich" ebenso verpönt, wie diejenige an Napoleon es nach 1815 in dem wieder royalisierten Frankreich war.

Faust ist von der Bildfläche verschwunden, und nur gelegentlich erfährt man, daß „dem sehr verrufenen Mann des Reiches Strand verliehen war“ (V. 11035), wozu der Kaiser die satirische Erläuterung giebt: „das Land ist noch nicht da, im Meere liegt es breit“ (V. 11039), was den übervorsichtigen Erzbischof nicht hindert, Land und Besitzer schon im voraus in die Fesseln der Rechte zu schlagen.

Man denke nun an Elba oder an St. Helena, so wird man meinem System gleich weit entgegenkommen.

Endlich ist auch die Sorge des Kaisers um das Zeremoniell charakteristisch für die Wiederkehr der Bourbonen nach Frankreich. Aus dem Drama mit seiner einzigen Schlacht erfahren wir doch nirgends, daß die Hofämter je abgeschafft worden wären, was allein ihre so umständliche Wiederstiftung rechtfertigen würde. Dagegen war es thatsächlich des nach mehr als zwanzigjähriger Verbannung heimgekehrten Königs erste Regierungsfahrlässigkeit, sich von der Adels- und Priesterherrschaft unter eine Vormundschaft nehmen zu lassen, auf welche das Wort des „Kaisers“ paßt: „So könnt' ich wohl zunächst das ganze Reich verschreiben“, und Karl X., der Zeitgenosse Goethes zur Zeit der Abfassung dieses Aktes, lenkte noch entschiedener in das Fahrwasser des Jesuitismus und des Junkertums, welches ihn schließlich in den Strudel der Julirevolution zog.

Bei dieser Sachlage zwischen Gedicht und Geschichte glaube ich auf detailliertere Betrachtung des kanonischen Textes verzichten zu dürfen; nur einigen Einwänden gegen die Sachlage selbst glaube ich von vornherein begegnen zu müssen. Man könnte mir entgegenhalten, daß Faust doch zum Schlachtenlenker werde, nachdem er Helena verloren hat, während Napoleon erst durch seine Kriegsthaten Marie Louise gewinne. Diesen Widerspruch schlichte ich mit der wiederholten Bemerkung, daß das Drama an sich andere Gesetze hat als die Geschichte, und daß der Faust nach der Art seiner Anlage, Tendenz und Entstehung erst recht von dem Gange des historischen Geschehens, also von der Chronologie und der Kausalität, sich emanzipieren mußte.

Die einzelnen Akte des zweiten Teils sind zeitlich und ursächlich so lose verknüpft wie in keinem andern Drama. Die Methode, nach welcher der Dichter den ganzen Umkreis eines Menschenlebens zu erschöpfen sucht, ist auch eine ganz andere als die sonst in Bühnenwerken übliche. In dem regelmäßigen Drama legen sich die Akte konzentrisch um einander wie die Ringe einer Schützenscheibe; im Faust bilden sie gleichsam eine Rosette, deren Peripherieen alle durch den Mittelpunkt laufen, zugleich aber diejenige des umschließenden Kreises berühren. Diese fünf exzentrischen Kreise haben darum je mit ihren Nachbarn nur kleine Partieen gemeinsam; jeder bildet für sich selbst ein Ganzes, welches eine Seite des Wesens des Faust zu erschöpfen sucht. Daher könnte man die einzelnen Akte der Reihe nach etwa folgendermaßen mit besonderen Inhaltsüberschriften versehen: das Diplomatische,

das Dämonische, das Erotische, das Strategische, das Organisatorische in Fausts Wesen — nur daß selbst die weitesten Abstrakta nicht im stande sind, den Inhalt der einzelnen Seiten der Faustnatur, beziehentlich denjenigen der einzelnen Akte auch nur annähernd zu erschöpfen. Immerhin dürfte man zugeben, daß in jenen Akttiteln zugleich die integrierenden Komponenten des Wesens Napoleons ausgesprochen sind.

Wie die Figuren eines Kaleidoskops also reihen sich die Akte aneinander; jede Drehung ergiebt ein neues in sich geschlossenes Bild, welches mit dem früheren und folgenden keine Ähnlichkeit hat, obgleich seine Teile stets dieselben, nur in anderer Anordnung sind; denn jede Drehung bewirkt eine Umlagerung der schillernden Fragmente dergestalt, daß jedes einmal an eine besonders günstige Stelle gelangt und von dieser aus das Gesamtbild dominiert und charakterisiert. Im Kaleidoskop finden wir auch das teilweise Ineinandergreifen der einzelnen Kreise, ihre Taktion mit Zentrum und Peripherie des umschließenden Gesichtskreises, also eine zugleich konzentrische und exzentrische Anordnung, wie in Fausts zweitem Teil.

Es finden sich im Texte noch eine Reihe scheinbarer Anspielungen auf die Geschichte, über deren Absichtlichkeit oder Zufälligkeit ich nicht zu entscheiden wage.

V. 10044 sagt, daß die Wolke, in welche sich Helena aufgelöst hat, „nach Osten strebt". Diese Himmelsrichtung ist nicht motiviert; wenn Helena aus Deutschland nach Hellas zurückkehrte, so mußte sie — wie auch Paralipomenon 179 wollte — nach Südosten, wenn sie in den Orkus entwich, eher nach Nordosten ziehen, dagegen liegen Paris und Wien fast genau west-östlich zu einander.

Ob wir V. 10061 bei „Aurorens Liebe" mit Devrient und Paralipomenon 179 an Gretchens Liebe denken dürfen —? Jedenfalls ist für Napoleon Maria Walewska, wie ich Seite 36 erwähnte, die Vorgängerin und Nachfolgerin Marie Louises, seine kongenialste und elementarste Liebe gewesen.

Der ganze Monolog Fausts erinnert übrigens an Byrons Manfred, sowohl weil beide Helden im Hochgebirge eine Zuflucht suchen, als auch darum, weil Manfreds Astarte mit Fausts Aurora Beziehungen haben dürfte, insofern jener Name mit der Venus als Stern der Morgenröte wie als Liebesgöttin identisch ist.

V. 10176: „Schlecht und modern! Sardanapal!" ist nach der mephistophelischen Schilderung von Paris, Versailles und dem Hirschpark in Fausts Munde ein eklatanter Anachronismus, wenn Faust nicht ein Zeitgenosse Goethes ist.

V. 10187: „Herrschaft gewinn' ich, Eigentum!" geht über die Fähigkeiten und Ansprüche des mittelalterlichen Faust hinaus.

V. 10198 ff., in welchen Faust Anwandelungen à la Xerxes bekommt, werden verständlicher, wenn man bei ihnen an Napoleons

brennenden Wunsch denkt, auch das Meer und die Beherrscher desselben, die Briten, zu unterwerfen.

Fausts Vorwurf: „Genießen macht gemein“ (V. 10259), und Bedauern: „Er jammert mich, er war so gut und offen“ (V. 10291), in Verbindung mit Mephistos Urteil: „Denn jung ward ihm der Thron zu Theil“ (V. 10247), sind wohl aus Goethes eigenem Herzen gesprochen, welchem die Exekution des biblischen Wortes von der Sünde der Väter nicht zusagte.

Über den Anachronismus von „Peter Squenz“ (V. 10321) ist nach so vielem kein Wort weiter zu verlieren.

Ob man bei „Haltefest“, welcher „bejahrt, stark bewaffnet, ohne Gewand“ auftritt, vielleicht an einen der wilden Männer als Schildhalter denken, und was man daraus schließen kann, lasse ich dahingestellt.

Das Karussell, welches V. 10413 erwähnt wird, ist für einen mittelalterlichen Faust zeitwidrig, denn dasselbe ist erst eine Einführung und Lieblingsbeschäftigung der navarresischen Linie der Bourbonen und darum eine Antizipation aus der Zeit Goethes in diejenige Fausts.

Zu weit führen würde es, bei den unheimlichen Verbündeten Fausts Beziehungen zur Geschichte aufzusuchen: Die von Mephistopheles mit Gespenstern wiederbelebten Hüllen der „Ritter, Könige, Kaiser“ (V. 10559) sind wohl nicht aus den Kaisergräbern von Speyer als auferstanden zu erachten, um unter dem Befehl Napoleons an den Bourbonen, ihren Leichenschändern, Rache zu nehmen; ebensowenig ist wohl bei den für das Elmsfeuer genannten Dioskuren (V. 10600) an die beiden bourbonischen Brüder zu denken, für welche Napoleon eigentlich den Boden wieder bereitete, Ludwig XVIII. und Karl X.

Die Lesarten und Nachlässe zu diesem Akt sind spärlich und meist bedeutungslos, stimmen doch Skizzen No. 178—184 mit dem Gang der Handlung im wesentlichen überein. Ich mache daher nur auf folgende Abarten aufmerksam.

Aus Paralipomenon 179 scheint hervorzugehen, daß eine Kaiserwahl unter Mephistos Auspizien geplant war; ob diese aber dem Gegenkaiser oder Faust galt, geht für mich aus dem Wortlaut nicht hervor.

Der Abfall an versifizierten Gedanken enthält höchstens folgende gehaltvollere Bruchstücke. Ein von Düntzer beigebrachtes Apokryph spricht von der — schließlich aufgegebenem — Absicht des „Kaisers“, Faust den Ritterschlag zu erteilen. Daß auch dieser Scheinlohn Faust vorenthalten wurde, ähnelt ihn Napoleon wiederum.

Der Variante zu V. 10376 „die mich Ohm, die mich Vetter nannten“, ist wohl tiefere Bedeutung nicht beizumessen.

Endlich will ich nur konstatieren, daß sich der Dichter auch in diesem Akt mit den Worten: „So lang das Volk so übermäßig dumm ist, der Teufel braucht nicht klug zu seyn“, welche mit größerer Wahr-

scheinlichkeit auf die Leser und Zuhörer, als auf das Kriegsvolk des „Kaisers“ gemünzt scheinen, wiederum eine Anzüglichkeit leistet, welche aus dem sicheren Versteck seines Labyrinths heraus zwar erklärlich, aber gar nicht schön ist.

Akt V (V. 11043—12111) bis Fausts Tod sammelt gleichsam die Züge seines Wesens, welchen das Gedicht bisher noch nicht gerecht geworden ist.

Die Bedeutung der Philemon-Baucisszenen für mein System habe ich schon erwähnt. (Seite 63.) Fausts Handlungsweise gegen das alte Paar und ihr Eigentum bildet ein weniger erfreuliches Gegenstück zu derjenigen Friedrichs des Großen gegen den Müller von Sanssouci. Es ist an sich nicht unmöglich, daß der Dichter durch einen Vergleich zwischen dem größten Fürsten seiner Jugenderinnerungen und der gewaltigsten Persönlichkeit seiner reifsten Jahre hier als Greis zu einem Urteil kam über die wahre Natur seines Idols. Faßt man Fausts Streben und Treiben bis hierher zusammen, so ergiebt sich als Fazit Hohlheit und Unheil. Schöne Phrasen und arge Gedanken, nutzlose Opfer und schemenhafte Errungenschaften sind das Endergebnis von Fausts wie von Napoleons Wollen und Thun gewesen. Es lag daher für den Dichter nahe, endlich eine Wohl- und Großthat zu ersinnen, auf Grund deren die bergehohe Sünde Fausts getilgt werden konnte.

Zu diesem Zwecke hat er Faust-Napoleon mit dem großen Preußenkönig amalgamiert. On revient toujours à ses premiers amours galt also auch von Goethe, und diese Rückkehr zu seiner heroischen Jugendliebe mutet wie ein verblümtes Eingeständnis seines großen Lebensirrtums an. Die Maßregeln nämlich, welche er Faust treffen läßt, um dem Meere den Strand abzugewinnen und Sümpfe trocken zu legen, erinnern an Friedrichs Wohlfahrtsschöpfungen in Friesland, Westpreußen und Posen: die Trockenlegung des Dollartpolders, des Netzedistrikts und der Zug des Bromberger und des Finowkanals finden sich in den Eingangsszenen des fünften Aktes wohl unverkennbar wieder.

Auf Napoleon paßt die Situation an einem weiten unwirtlichen Meeresstrand darum weniger, weil ihm auf Elba die Zeit und die Lust, auf St. Helena die Freiheit und die Bodenbedingungen zu ähnlicher Thätigkeit fehlten. Nur die trostlose, verbitternde Einsamkeit ist Faust und Napoleon hier durchaus gemeinsam; die Möglichkeit, noch zuguterletzt frevelhaft solches Unheil zu stiften, wie Faust es an seinen Nachbarn verbricht, war dem Exkaiser auf seiner Verbannungsinsel vollständig benommen. Aber man versetze sich in die Seele des gefesselten Giganten, welcher die tötliche Langeweile und Unthätigkeit mit der Abfassung und Ordnung seiner Memoiren ausfüllte; man stelle sich vor, daß hierbei an seiner rastlosen Seele im Wachen und im Traume Erinnerungen ohnegleichen, voll bald von dem Sonnenglanze des

Ruhmes, bald von qualvoller Finsternis der Schuld vorüberzogen; man denke sich ihn endlich durch die folterreiche Haft schon geistig und körperlich gebrochen, einem ebenso langwierigen wie schmerzhaften Siechtum anheimfallend in Delirien — und man wird das Durcheinandertaumeln der Bilder im fünften Akt, die ihm sein menschenbeglückendes Streben und sein menschenvernichtendes Wirken in verhängnisvoller Verstrickung in einem letzten Bewußtseinsblitze zeigen, in der Dichtung lebenswahr wiedergegeben finden.

Indem wir die einzelnen Szenen durchgehen, sind wir in V. 1 „Offene Gegend" (V. 11043—11142) bei der Erzählung des Wanderers von seiner Rettung aus dem Schiffbruch versucht, an den Schiffbruch im bildlichen Sinne zu denken, welchen die Familie von Türckheim im Jahre 1793 durch die Revolution in Straßburg erlitt, und welcher sie zwang, in Deutschland Zuflucht zu suchen. Doch kann dieser Bericht recht wohl auch frei erfunden sein, und braucht nicht überall gleich eine „Gelegenheit" für Goethes „Gedichte" gewittert zu werden.

Auch die Worte der Baucis V. 11127: „Menschenopfer mußten bluten", sind wohl mehr der Ausdruck eines abergläubischen Wahns, als eine Anspielung auf Napoleons Menschenschlächterei, deren allerletztes Ziel freilich die endliche Herrschaft über das Meer und seine Vormacht England war.

Die Szene „Palast" (V. 11143—11287) ist textlich anscheinend eindeutig und zur Geschichte Napoleons unbezüglich: gemeinsam ist Faust und ihm nur der ungeduldige Grimm über die Grenzen seiner Macht. In den drei gewaltigen Gesellen hier etwa die Franzosen zu sehen, welche dem Gefangenen von St. Helena freiwillig Gesellschaft und Dienste leisteten, Bertrand, Montholon, Las Cases u. a., hieße wohl die Konsequenzen zu weit treiben, umsomehr als dies einen Wechsel der Rollenträger bedingen würde. Dann müßte auch der Vertreter des Mephistopheles nicht mehr Talleyrand, sondern Sir Hudson Lowe sein, welcher freilich Napoleon gegenüber eine Art Teufel war.

Der Türmer dieser Szene ist erst später Lynkeus genannt worden, war also wohl ursprünglich nicht mit dem Beamten gleichen Namens im dritten Akt identisch gemeint. Ob bei Lynkeus an Lucian überhaupt und hier noch zu denken ist, erscheint dunkel. Geteilt hat er Napoleons Verbannung nicht; gleich jenem wäre er gern nach Amerika geflüchtet, wo ein andrer Zweig der Bonaparte thatsächlich Zuflucht und Glück gefunden hat. Hätte aber Napoleon die neue Welt erreicht, so wäre vielleicht die Situation des fünften Aktes Fausts der seinigen ähnlich geworden. Immerhin ist wohl nicht undenkbar, daß eine Dichterphantasie an diesen vom Schicksal abgebrochenen Faden angeknüpft haben könnte.

Die Szene „Tiefe Nacht" (V. 11288—11383), die teuflische Ausführung von Fausts tyrannischem Befehl, enthält keine Beziehungen

zu einer Episode aus Napoleons Leben. Hat man aber einmal an Amerika gedacht, so macht die Mordbrennerei mit dem Teufel als Urheber und dem nackten Habebald als Helfershelfer einen Eindruck wie ein Kapitel aus einer Indianergeschichte.

Die Szene „Mitternacht“ (V. 11384—11510) ist das Vorspiel von Fausts Tod: Der Besuch der Sorge und seine Erblindung sind vom Dichter willkürlich in ursächlichen Zusammenhang gebracht worden. Nach dem, was wir an Faust bisher erlebt haben, sollten wir auch eher erwarten, daß die Schuld ihn heimsucht. Die Sorge um irdische Dinge kann ihn daher auch nicht befallen, da ja der Mangel und die Not bei ihm keinen Eingang finden; es muß die Sorge um die ewigen Dinge sein, welche ihn überfällt, also die Qual des Gewissens, welches er bisher durch Arbeit und Genuß vergebens zu übertäuben gesucht hat. Wie die Sorge ihr Wirken schildert, ist sie geradezu der Dämon des Verfolgungswahnsinns.

Und hier am Schlusse des Faustlebens, welches eine Kette von Verirrungen und Versündigungen gegen alle zehn Gebote ist, sei noch eine Möglichkeit der Lösung dieses Rätsels gestreift.

Wenn Faust seine Thaten mit vollem Bewußtsein ihrer Verwerflichkeit und seiner Verantwortung vollbracht hat, so muß er von dem weltlichen, dem geistlichen und dem ewigen Richter verurteilt werden: insbesondere nach mittelalterlichen Rechtsbegriffen war seine zeitliche Existenz und seiner Seele Seligkeit verwirkt.

Aber Faust war nicht Herr seiner Entschlüsse, denn er war vom Teufel besessen. Dieser biblische und scholastische Terminus bezeichnete zur Zeit seiner Giltigkeit das damals unerklärbare und unheilbare Phänomen seelischer Störungen.

Ich weiß nicht, ob ein Psychiater schon einmal auf den Gedanken verfallen ist, Faust auf seinen Geisteszustand hin zu untersuchen und Symptome festzustellen, welche ihn in die Kategorie der Lear, Hamlet, Ophelia, Lady Macbeth u. a. m. verweisen könnten. Daß mir bei diesem Gedanken jeder Frevel gegen Goethe fernliegt, wird aus seiner Gegenüberstellung mit dem großen Briten, dessen Dichtungen er rezeptiv am höchsten bewertete und produktiv am meisten verwertete, klar sein. Ohne nun berufenen Fachleuten vorzugreifen, möchte ich an Faust einige Stadien und Phasen seiner psychopathischen Natur nachweisen.

Faust tritt uns als ausgeprägter Melancholiker entgegen. Sein Pessimismus ist bis zur Selbstvernichtung gesteigert. Seine Nerven sind durch stetes Grübeln auf das ärgste überreizt. Sinnestäuschungen sind die Folge; Spukgestalten suchen ihn heim, wo er geht und steht. Das andere Extrem des religiösen Wahnsinns ist seine Dämonomanie. Mephistopheles ist seine fixe Idee. Zudem ist Faust epileptisch: er stürzt mehrmals im Paroxysmus zusammen. Ferner ist er sexuell

überreizt, so daß er „bald Helena in jedem Weibe sieht“. Die eigentümlichen Vorspiegelungen ekelhafter Lebewesen nnd sinnlichster Phantasiegebilde hat er mit den Delirenten gemein. Das Groteske, Sprunghafte und Uebergroße haftet seinen Vorstellungen immer mehr an, je weiter er sich vor unsern Augen entwickelt. Der ganze Hexenstrudel der Küche und der beiden Walpurgisnächte, ja die gesamte Entrollung dieses von Illusionen, Visionen und Halluzinationen durchtobten Seelenlebens würde dann mit einem Male berechtigt und bis zu einer gewissen Grenze verständlich erscheinen. Unter diesen Voraussetzungen ist Faust auch nicht verantwortlich für seine Thaten, weil sie zumeist nur — in seiner Phantasie vorfallen.

Genie und Wahnsinn — wie oft sind diese beiden Hypertrophieen der Menschenseele schon in einander übergeflossen.

Auch Napoleons Geist war eine Exaltation der Phantasie und der Kraft, eine Welt als Wille und Vorstellung von höheren Dimensionen. War es Genie oder Wahnsinn, was in ihm wirkte? Die Zeit mag Antwort geben, welcher die differenzierende Definition dieser beiden Geistesausartungen gelungen sein wird. Aber in Napoleons körperlichen Dispositionen wird man unschwer einige finden, welche er mit Faust gemeinsam hatte; der Verlust seiner späteren Schlachten beruht hauptsächlich auf einem solchen Zustande körperlicher Indisposition.

Sollte nun Goethe, der erste Hamletforscher, im Faust haben ein Seitenstück zu dieser Rätselnatur schaffen wollen? Faust, Gretchen und ihr Bruder — Hamlet, Ophelia und ihr Vater seien die Anfangsglieder einer Entwickelungsreihe, welche ich andern auszuführen überlasse, denn meine Sache drängt zum Schlusse.

Die Szenen „Großer Vorhof des Palastes“ (V. 11511—11843) mit Faust Grablegung und „Bergschluchten“ (V. 11844—12111) spielen nicht mehr auf Erden und darum auch nicht mehr in der Geschichte.

Auch aus dem Rest der Nachlässe weiß ich nichts auf mein System Bezügliches herauszulesen. Nur die beiden Epiloge sind noch der Deutung wert und fähig.

Der Text der „Abkündigung“ ist nicht ganz klar. In ihr fordert der Dichter die „besten Köpfe“ seiner „Deutschen“ auf, „verständig zu Gericht zu sitzen“, und weist wiederum darauf hin, daß „des Menschen Leben zwar ein ähnliches Gedicht“ sei, aber nur „Anfang und Ende habe und kein Ganzes sei“, d. h. keinen Inhalt habe, welcher dem Faustleben gleichkäme. Ohne nun auf die erste Zeile Anspruch zu erheben, hoffe ich doch der zweiten gerecht geworden zu sein, indem ich aus den Menschenleben der Vorzeit eins heraussuchte, welches, gleich Fausts, ein Ganzes war.

Der „Abschied“ knüpft formell und inhaltlich an die Zueignung an; sein Wortlaut ist ebenso allgemein gehalten wie jener. Auch am

Schlusse des „Trauerspieles“ beschleicht den Dichter „Bangigkeit,“ obgleich er sich durch den „Drang menschlichen Gewühles“, die „Macht der Dunkelheit“ und den „Wirrwarr des Gefühles“ hindurchgerungen hat; für ihn sind die Bilder des Faust nur ein „beschränkter Kreis von Barbareien“.

Der „böse Geist“, den der Dichter in seinen Jugendträumen als „Freund und Feind gekannt“ hat, soll nun Mephistopheles sein? Könnte diese Bezeichnung nicht auch auf den bösen Geist Europas, insbesondere Deutschlands passen, welcher bei dem Dichter jenen Wirrwarr des Gefühles dadurch angestiftet hatte, daß er sich als seinen Freund und Gönner geberdete, während er doch der erbittertste Feind seines Volkes war?

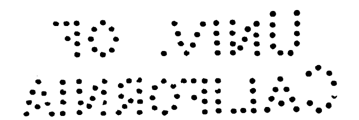
Was bedeutet es, daß der Dichter nun den „sicheren Blick nach Osten“ wendet? Offenbar hatte er dann bisher denselben nach Westen gerichtet gehalten und von daher vergebens das Heil der Welt erwartet. Konnte der Dichter damals schon prophetisch auf Preußen als Deutschlands Befreier und Kristallisationskern blicken? Oder ist der „Osten“ von dem greisen Dichter in freimaurerischem Sinne gemeint im Hinblick darauf, daß man auch ihn bald „bestatten“ werde?

Der „Osten“ wird um so rätselhafter, als der Urtext dafür lautete: „Auf neue Szenen sei der Geist gewandt“. Diese neuen Szenen sollten sich nun mit einem „neuen Triebe“ und „neuem Streben“ befassen, welchem „neue Kunst und neues Leben begegnen“ sollte. Wer konnte ihm nun diese neue Anregung gegeben haben, nachdem der Dichter noch 1797 sich geäußert hatte, „er wünsche den Faust zu endigen und sich von aller nordischen Barbarey loszusagen“?

Die Schlußverse bilden mit der reizenden Schilderung des Friedens in der letzten Strophe einen seltsamen Kontrast; wie eine schrille Dissonanz klingt der Epilog in die Worte aus:

> Und wie des wilden Jägers braust von oben
> Des Zeiten Geists gewaltig freches Toben.

Die mir vorliegende Ausgabe setzt das Schlußgedicht für das Jahr 1800 an, das freche Toben des Zeitgeistes mag sich also auf die Goethe verhaßte Revolution beziehen. Durch die Variante (Osten) qualifiziert sich nun das Gedicht als Schlußwort des ganzen Werkes, wie es nach 1830 fertig war. Es hat daher obiger Angriff des Dichters auf den Zeitgeist wohl neuerdings Bedeutung und Bestätigung erlangt durch die Julirevolution, welche ihm von vornherein mit allen ihren möglichen Konsequenzen als eine traurige Verirrung erscheinen mußte, wie sich denn auch diejenige von 1789—1815 als ein Wahn erwiesen hatte, in dessen Banne auch der Dichter lange genug befangen gewesen war, wie seine und Fausts Stellung zu Napoleon dargethan haben.



Der Abschied klingt also wie eine Generalbeichte des Dichters über sein eigenes Leben und Streben im Faust gleichsam in der alten resignierten Weisheit aus: „Alles ist eitel!"

Ich lege die Feder weg mit dem Gefühl eines Kindes, welches sich ein schönes Spielzeug zerstört hat, weil es dem Drange nicht widerstehen konnte, zu untersuchen, wie es inwendig aussieht. Das Gefühl des Unbehagens über diese Handlungsweise und ihr Ergebnis wird in mir noch gesteigert durch das Bewußtsein, vielleicht manchem Spielkameraden, welcher auch seine harmlose Freude an dem deutschen Faust hatte, diese nun gleichfalls verdorben zu haben.

Und dennoch liegt manchmal ein tiefer Sinn im kindischen Spiele; Berufene mögen prüfen, ob dieses Sprichwort auf vorliegenden Fall Anwendung hat.

Indem ich hoffe, daß mein Leserkreis in diesem Buche Ansichten und Absichten zu trennen wissen wird, schließe ich, hoffentlich nicht zu anmaßend, mit einer Variation des Goetheschen Wortes:

Den besten Köpfen — und den besten Herzen —
sei mein Buch empfohlen!

